Dunn


LEONARD
DE VINCI
SVR
LA PEINTVRE

TRAITÉ
DE
LA PEINTURE,
PAR
LEONARD DE VINCI;

REVÛ ET CORRIGÉ:

NOUVELLE EDITION.

Augmentée de la Vie de l'Autheur.

A PARIS,
Chez PIERRE-FRANÇOIS GIFFART, Libraire & Graveur, ruë saint Jacques, à l'image sainte Therese.

MDCCXVI.

Avec Approbation & Privilege du Roy.

****

PREFACE.

LEONARD de Vinci a toûjours été regardé comme le plus ſçavant dans toutes les parties de la Peinture; c'étoit le ſentiment du celebre Pouſſin, qui avoit ſi fort étudié les principes & les regles de ſon Art, & il a ſouvent avoüé à ſes amis qu'il avoit tiré des ouvrages de Leonard les connoiſſances qu'il avoit acquiſes. Après cela ne doit-on pas être ſurpris que le Traité de Leonard de Vinci ſur la Peinture n'ait paru pour la premiere fois qu'en 1651. Les Italiens qui ſont ſi jaloux de la gloire de

leur Nation, l'avoient entre les mains, & il ſeroit encore enſeveli dans la pouſſiere de quelque cabinet, ſi les François ne l'avoient fait imprimer; il le fut en 1651. en Italien & en François. M. du Frêne joignit à l'édition en Italien qu'il en fit, la Vie de Leonard qu'il avoit compoſée en Italien : celle que je donne en François n'eſt preſque que la traduction de cette autre qui eſt en Italien, j'y ay ſeulement ajoûté ce qui ſe trouve ſur Leonard dans Vaſari, dans M. Felibien, & dans ceux qui ont écrit ſur la Vie & les Ouvrages des Peintres. J'ay tiré beaucoup de choſes d'un

manuſcrit qui m'a été prêté par un Curieux : ce ſont des Memoires en Italien pour ſervir à l'hiſtoire de Leonard de Vinci. L'Auteur de ces Memoires eſt le Pere Mazzenta, Barnabite Milanois, qui a eu entre les mains les papiers de Leonard, c'eſt-à-dire, les Traitez qu'il a compoſez, & les deſſeins qu'il a faits.

Les figures de l'édition que je donne au Public ſont gravées d'après les deſſeins originaux du Pouſſin, qui ſont à la fin du Manuſcrit dont je viens de parler.

J'ay crû que ces figures ne devoient être qu'au ſimple trait, on en voit mieux le

contour ; des desseins finis auroient rendu le Livre plus cher, & n'auroient été d'aucun secours ; ils ne sont necessaires que lorsqu'il faut donner du relief aux figures, ou lors qu'on veut exprimer par la gravûre la diminution des teintes, la nature des corps qu'on represente, & la qualité des étoffes qui forment les drapperies, & je n'ay donné des desseins finis qu'en ces occasions.

On doit regarder cette édition comme une réïmpression de la Version en François que M. de Chambray avoit donnée en 1651. du Traité de la Peinture de Leonard de Vinci : j'avoûë ce-

pendant que j'ay été obligé d'y changer beaucoup de choſes ; il y a plus de ſoixante & dix ans qu'elle eſt faite, & en bien des endroits elle ne ſeroit pas aujourd'huy ſupportable. D'ailleurs, ſoit mépriſe de la part de l'Auteur de la Traduction, ſoit inadvertance de la part de l'Imprimeur, il y a quelquefois dans la Verſion en François de 1651. des choſes differentes de ce qui eſt dans l'original Italien, & ces differences établiſſent des choſes fauſſes & contraires à la penſée & au deſſein de Leonard de Vinci.

Les deux éditions de 1651. n'étoient que pour les Bi-

bliotheques & le Cabinet ; elles étoient en grand volume *in folio*, celle-cy eſt d'un volume commode, les Peintres & les Curieux peuvent toûjours l'avoir avec eux, les uns pour étudier en toute occaſion les regles de leur Art, & les autres pour ſe former un goût ſeur, capable de juger ſainement des beautez & des défauts des ouvrages qu'ils verront.

APPROBATION.

J'Ay lû par l'ordre de Monseigneur le Chancelier, cet excellent Traité de la Peinture, & je suis persuadé que l'impression en sera tres-utile & tres agreable au Public. Fait à Paris ce 19. Janvier 1716.

RAGUET.

PRIVILEGE DU ROY.

LOUIS par la grace de Dieu Roy de France & de Navarre : A nos amez & feaux Conseillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de nôtre Hôtel, Grand Conseil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : Salut. Nôtre bien amé le sieur GIFFART le fils, Graveur & Libraire à Paris, Nous ayant fait remontrer qu'il luy auroit été mis en main un Manuscrit qui a pour titre *Traité de la Peinture par Leonard de Vinci, revû & corrigé; nouvelle edition augmentée de la Vie de l'Auteur*; & desireroit le donner au Public, s'il Nous plaisoit luy accorder nos Lettres de Privilege sur ce necessaires : Nous avons permis & permettons par ces Presentes audit Giffart de faire imprimer ledit Livre en telle forme, marge & caractere, conjointement ou separément, & autant de fois que bon luy semblera, & de le vendre, faire vendre & debiter par tout nôtre Royaume pendant le temps de HUIT années consecutives, à compter du jour de la date desdites Presentes. Faisons défenses à toutes sortes de personnes, de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de nôtre obeïssance; & à tous Libraires, Imprimeurs & autres, d'imprimer, ou faire imprimer, vendre, faire vendre, debiter ni contrefaire ledit Livre en tout ni en partie, ni d'en faire aucuns extraits, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de luy, à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits, & de quinze cens livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, l'autre tiers audit Exposant, & de tous dépens, dom-

mages & interêts ; à la charge que ces Presentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, & ce dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impression dudit Livre sera faite dans nôtre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & en beaux caracteres, conformément aux Reglemens de la Librairie ; & qu'avant que de l'exposer en vente, il en sera mis deux Exemplaires en nôtre Bibliotheque publique, un dans celle de nôtre Château du Louvre, & un dans celle de nôtre tres-cher & feal Chevalier Chancelier de France le sieur VOISIN Commandeur de nos Ordres, le tout à peine de nullité des Presentes ; du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire joüir l'Exposant, ou ses ayans cause, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il luy soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie desdites Presentes, qui sera imprimée au commencement ou à la fin dudit Livre, soit tenuë pour duëment signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amez & feaux Conseillers & Secretaires, foy soit ajoûtée comme à l'original. Commandons au premier nôtre Huissier ou Sergent de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & necessaires sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, charte Normande, & Lettres à ce contraires. Car tel est nôtre plaisir. DONNÉ à Paris le onziéme jour du mois de Fevrier, l'an de grace mil sept cens seize, & de nôtre Regne le premier. Par le Roy en son Conseil, FOUQUET.

Registré sur le Registre N. 3. de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, page 1034. N. 1368. conformément aux Reglemens, & notamment à l'Arrest du Conseil du 13. Aoust 1703. A Paris le 24. Fevrier 1716. DELAULNE, *Syndic.*

LA VIE DE LEONARD DE VINCI.

LEONARD de Vinci nâquit au château de Vinci, situé dans le Val d'Arno, assez près & au dessous de Florence. Son pere Pierre de Vinci, qui étoit peu accommodé des biens de la fortune, l'aïant vû souvent dessiner lorsqu'il n'étoit encore qu'enfant, resolut d'aider l'inclination qu'il avoit pour la Peinture; il le mena à Florence, & le mit sous la conduite d'André Verocchio son ami, qui avoit quelque réputation parmi les Peintres de Florence. André

promit d'élever avec soin, & de former son nouveau Disciple, & il y fut engagé autant à cause des belles dispositions qu'il remarqua dans le jeune Leonard, que par l'amitié qu'il avoit pour son pere. En effet, Leonard faisoit déja paroître une vivacité & une politesse fort au dessus de son âge & de sa naissance. Il trouva chez son Maître de quoi contenter la forte inclination qu'il avoit pour tous les Arts qui dépendent du dessein: car André ne travailloit pas seulement de Peinture, il étoit aussi Sculpteur, Architecte, Graveur & Orfévre. Leonard profita si bien des leçons de Verocchio, & fit de si grands progrès sous sa conduite qu'il le surpassa luiy-même.

Cela parut pour la premiere fois dans un tableau du Bâptême de Nôtre-Seigneur, qu'André avoit entrepris pour les Religieux de Valombreuse, qui sont hors

de la ville de Florence ; il voulut que son Eleve l'aidât à le faire, & il luy donna à peindre la figure d'un Ange, qui tient des draperies ; mais il s'en repentit bientôt ; car la figure que Leonard avoit peinte effaçoit toutes les autres du tableau. André en eut tant de chagrin, que quittant dés lors la palette & les couleurs, il ne se mêla plus de peinture.

Leonard crut alors n'avoir plus besoin de Maître, il sortit de chez André, & se mit à travailler seul, il fit quantité de tableaux qu'on voit à Florence. Il fit aussi pour le Roy de Portugal un carton pour des tapisseries, où il avoit representé Adam & Eve dans le Paradis terrestre ; le païsage étoit d'une grande beauté, & les moindres parties en étoient finies avec beaucoup de soin. Son pere luy demanda dans le même tems un tableau pour un de ses amis du bourg de Vinci ;

Leonard resolut de faire quelque chose d'extraordinaire; pour cela representa les animaux dont on a le plus d'horreur; il les agroupa si bien, & les mit dans des attitudes si bizarres, que je ne crois pas que la tête de Meduse, dont les Poëtes ont tant parlé, eut des effets plus surprenants, tant on étoit effraïé en voïant le tableau de Leonard : son pere qui comprit qu'une aussi belle piece n'étoit pas un present à faire à un homme de la campagne, vendit ce tableau à des Marchands, desquels le Duc de Milan l'acheta trois cens florins. Leonard fit ensuite deux tableaux qui sont fort estimez : dans le premier il a representé une Vierge; ce tableau est d'une grande beauté : on y voit un vase plein d'eau, dans lequel il y a des fleurs; le Peintre y a répandu par des reflets une foible couleur rouge que la lumiere en tombant sur

les fleurs, porte ſur l'eau. Clement VII. a eu ce tableau.

Le ſecond eſt un deſſein qu'il fit pour Antoine Segni ſon ami; il y a repreſenté Neptune ſur un char, traîné par des chevaux marins, entouré de Tritons & de Divinitez de la mer. Le ciel paroît rempli de nuages que les vents pouſſent de tous côtez; les flots ſont agitez, & la mer en furie. Ce deſſein eſt tout-à-fait dans le goût & le caractere de Leonard; car il avoit l'eſprit vaſte & l'imagination vive; & quoiqu'il ſçut bien que la juſteſſe des proportions eſt la ſource de la veritable beauté; il aimoit à la folie les choſes extraordinaires & bizarres: de ſorte que s'il rencontroit par hazard quelqu'un qui eût quelque choſe de ridicule ou d'affreux dans ſon air & dans ſes manieres, il le ſuivoit juſques à ce qu'il eût l'imagination bien remplie de l'objet qu'il conſide-

roit, alors il se retiroit chez luy, & en faisoit un esquisse. Paul Lomazzo, dans son Traité de la Peinture, dit qu'Aurelo Lovino avoit un Livre de Desseins de la main de Leonard, qui étoient tous dans ce goût-là. Ce caractere se remarque dans un tableau de Leonard qui est chez le Roy. Il y a peint deux cavaliers qui combattent, & dont l'un veut arracher un drapeau à l'autre; la colere & la rage sont si bien peintes sur le visage des deux combattans, l'air paroît si agité, les drapperies sont jettées d'une maniere si irreguliere, mais cependant si convenable au sujet, qu'on est saisi d'horreur en voïant ce tableau, comme si la chose se passoit en effet devant les yeux. Je ne parle point d'un tableau où il peignit la tête de Meduse, ni d'un autre où il represente l'Adoration des Rois; parce qu'il ne les a point finis, quoiqu'il y ait

ait de belles têtes dans le dernier; mais il avoit l'esprit si vif, qu'il a commencé beaucoup d'ouvrages qu'il n'a point achevés : Il avoit d'ailleurs une si haute idée de la Peinture, & une si grande connoissance de toutes les parties de cet Art, que malgré son feu & sa vivacité, il luy falloit beaucoup de tems pour finir ses ouvrages.

Jamais Peintre n'a peut-être mieux sçu la Theorie de son Art que Leonard. Il étoit sçavant dans l'Anatomie, il avoit bien étudié l'Optique & la Geometrie; il faisoit continuellement des observations sur tout ce que la nature presente aux yeux. Tant d'études & tant de reflexions luy acquirent toutes les connoissances qu'un grand Peintre peut avoir, & en firent le plus sçavant qui ait été dans cette profession. Il ne se contenta pas neanmoins de ces connoissances,

comme il avoit un esprit universel, & du goût pour tous les beaux Arts, il les apprit tous, & y excella. Il étoit bon Architecte, Sculpteur habile, intelligent dans les Mécaniques : il avoit la voix belle, sçavoit la Musique, & chantoit fort bien. S'il avoit vêcu dans les tems fabuleux, les Grecs auroient sans doute publié qu'il étoit fils d'Apollon le Dieu des beaux Arts, ils n'auroient pas manqué d'appuïer leur opinion, sur ce que Leonard faisoit bien des Vers, & qu'il avoit luy seul tous les talents que les enfans & les Disciples d'Apollon partageoient entr'eux. Il ne reste qu'un seul Sonnet de Leonard, que voicy, ses autres Poësies se sont perduës.

SONETTO MORALE.

Chi non può quel che vuol, quel che può vogli,
Che quel che non si può folle è volere.
Adunque saggio è l'huomo da tenere,
Che da quel che non può suo voler toglia.

Però ch'ogni diletto nostro e doglia
Stà insi e no saper voler potere*,
Adunque quel sol può che co'l dovere
Ne trahe la ragion fuor di sua soglia.

Ne sempre è da voler quel che l'huom puote,
Spesso par dolce quel che torna amaro.
Piansi già quel ch'io volsi poi ch'io l'hebbi,

Adunque tu, Lettor, di queste note,
S'a te vuoi esser buono, e a gl' altri caro,
Vogli semper poter quel che tu debbi.

Ce qui doit surprendre davantage, c'est que Leonard se plaisoit à des exercices qui paroissent fort éloignez de sa profession; il manioit bien un cheval, & se plaisoit à paroître bien monté; il

faiſoit fort bien des armes, & l'on ne voïoit gueres de ſon tems de Cavalier qui eût meilleur air que luy. Tant de belles qualitez, jointes à des manieres fort polies, une converſation charmante, un ton de voix agréable, en faiſoient un homme des plus accomplis; on rechêrchoit avec empreſſement ſa converſation, & on ne ſe laſſoit jamais de l'entendre.

Je crois auſſi que tant d'exercices differens qui partageoient ſon tems, l'ont empêché de finir pluſieurs de ſes ouvrages, autant que ſon humeur prompte & vive, & que ſon habileté même qui ne luy permettoit pas de ſe contenter du médiocre.

La réputation de Leonard ſe répandit bien-tôt dans toute l'Italie, où il étoit regardé comme le premier homme de ſon ſiecle, pour la connoiſſance des beaux Arts. Le Duc de Milan, Loüis Sforce, ſurnommé le More, le fit

venir a la Cour, & lui donna 500. écus de pension. Ce Prince, qui venoit d'établir une Académie d'Architecture, voulut que Leonard y entrât, & ce fut le plus grand bien que le Duc pût faire à cette Compagnie. Leonard en bannit les manieres Gotiques, que les Architectes de l'ancienne Académie établie cent ans auparavant sous Michelino, conservoient encore, & il ramena tout aux regles du bon goût, que les Grecs & les Romains avoient si heureusement mises en pratique.

Ce fut alors que le Duc Loüis le More forma le dessein de faire un nouveau canal pour conduire de l'eau à Milan: Leonard fut chargé de l'execution de ce projet; & il s'en acquita avec un succés qui surpassa tout ce qu'on pouvoit attendre. Ce canal est celuy qu'on appelle le Canal de Mortesana; sa longueur est de

plus de deux cens milles, il passe par la Valteline, & par la vallée de Chiavenna, portant jusques sous les murs de Milan, les eaux de l'Adda, & avec elles la fertilité dans les campagnes, & l'abondance dans la ville, par le commerce du Pô & de la mer.

Leonard eut bien d'autres difficultez à vaincre en faisant ce canal, que celles qu'on avoit rencontrées en travaillant à l'ancien canal, qui porte les eaux du Tesin de l'autre côté de la ville, & qui avoit été fait deux cens ans auparavant du tems de la Republique; mais malgré tous les obstacles, il trouva moïen de faire monter & descendre des batteaux par dessus les montagnes & dans les vallées.

Pour executer son dessein, Leonard s'étoit retiré à Vaverola, où Messieurs Melzi avoient une maison; il y avoit passé quelques années, occupé de l'étude

de la Philosophie & des Mathematiques, & il s'étoit fort appliqué aux parties qui pouvoient luy donner des lumieres sur l'ouvrage qu'il entreprenoit. A l'étude de la Philosophie, il joignit les recherches de l'Antiquité & de l'Histoire : en l'étudiant il remarqua comment les Ptolomées avoient conduit l'eau du Nil en differents endroits de l'Egypte, & de quelle maniere Trajan établit un grand commerce à Nicomedie, en rendant navigables les lacs & les rivieres, qui sont entre cette ville & la mer.

Après que Leonard eut travaillé pour la commodité de la ville de Milan, il s'occupa par les ordres du Duc à l'embellir & à l'orner de ses peintures. Le Prince luy proposa de faire un tableau de la Cêne de Nôtre-Seigneur pour le Refectoir des Dominicains de Nôtre-Dame de la Grace. Leonard se surpassa

luy-même dans cet ouvrage, où l'on voit toutes les beautez de son Art, répanduës d'une maniere qui surprend; le dessein est grand & correct, l'expression belle & noble, le coloris charmant & précieux, les airs de têtes y sont bien variez: on admire sur tout les têtes des deux saints Jacques; car celle du Christ n'est point achevée. Leonard avoit une si haute idée de l'humanité sainte, qu'il crut ne pouvoir jamais exprimer l'idée qu'il s'en étoit formée.

Lorsque Leonard travailloit à ce tableau, le Prieur du Couvent des Dominicains luy faisoit souvent des plaintes de ce qu'il ne finissoit point, & il osa même en parler au Duc, qui fit venir Leonard, & luy demanda où en étoit son ouvrage; Leonard dit au Prince qu'il ne luy restoit plus que deux têtes à faire, celle du Sauveur & celle de Judas; qu'il

ne comptoit point de finir celle du Christ, parce qu'il ne croioit point pouvoir exprimer avec le pinceau les perfections de son humanité ; mais que celle de Judas il la finiroit bien-tôt, parce que pour exprimer le caractere de l'avarice, il n'avoit qu'à representer le Prieur des Dominicains, qui récompensoit si mal la peine qu'il prenoit à finir ce tableau.

Cet ouvrage a toûjours été regardé comme le plus beau qui soit sorti des mains de Leonard. Le moment qu'il a choisi de l'histoire qu'il a peinte, est celuy où Jesus-Christ declare à ses Apôtres qu'un d'eux le trahira : les sentimens qui dûrent naître dans l'ame des Apôtres, sont bien representez, & les expressions de douleur, de crainte, d'inquiétude, sont admirables : on remarque dans Judas tous les traits qui peuvent faire connoî-

tre un ſcelerat & un homme dévoüé au crime : auſſi l'expreſſion étoit de toutes les parties de la peinture celle que Leonard entendoit le mieux.

François I. trouva ce tableau ſi beau lorſqu'il le vit à Milan, qu'il voulut l'avoir, & le faire porter en France ; mais cela ne put ſe faire, parce que cette hiſtoire eſt peinte ſur un mur, & occupe un eſpace de plus de trente pieds en hauteur & en largeur. On croit que la copie de ce tableau qui ſe voit à Paris à ſaint Germain de l'Auxerrois, a été faite par ordre de François I. Lomazzo, Diſciple de Leonard, en a fait auſſi une copie en grand, elle eſt à Milan à ſaint Barnabé. Ces deux copies donneront dans la ſuite aux Peintres & aux Curieux une idée des beautez de l'original : car il eſt aujourd'huy entierement gâté, Leonard l'aïant peint à l'huile

ſur un mur qui n'étoit pas bien ſec, & dont l'humidité a effacé les couleurs du tableau. On voit dans le même Refectoir des Dominicains un tableau où Leonard a peint le Duc Loüis le More, & la Ducheſſe Beatrix ſa femme ; ces deux figures ſont à genoux ; d'un côté on voit leurs enfans, & de l'autre un Chriſt à la croix. Il peignit encore environ dans le même tems une Nativité de Nôtre-Seigneur pour le Duc Loüis : elle eſt aujourd'huy dans le cabinet de l'Empereur.

Il ne faut pas s'étonner que les tableaux de Leonard fuſſent ſi eſtimez & ſi recherchez, il leur donnoit beaucoup de force par une étude particuliere qu'il avoit faite de l'Anatomie ; & pour connoître à fond cette partie de la Peinture, ſi neceſſaire à ceux qui veulent deſſiner correctement ; il avoit eu ſouvent des conferences avec Marc-

Antoine de la Tour, Professeur d'Anatomie à Pavie, & qui ecrivoit en ce tems-là sur l'Anatomie. Il fit même un Livre entier de Desseins, rempli de figures dessinées d'après le naturel, que François Melzi son Disciple a eu; & un autre pour Gentil Borromée Maître d'Armes: ce Livre ne contenoit que des combats d'hommes à pied & à cheval, & Léonard avoit eu soin d'y donner des exemples de toutes les regles de l'Art, & de les reduire, pour ainsi dire, en pratique dans les combats qu'il avoit representez. Il composa aussi divers Traitez pour les Peintres de l'Académie de Milan, dont il étoit Directeur, & ce fut par ses soins & par ses études qu'elle devint bien-tôt florissante. Après la mort de Leonard, ces ouvrages furent abandonnez, & demeurerent long-tems chez Messieurs Melzi, dans leur Maison

de Vaverola, & ensuite ils furent dispersez de tous côtez, comme je le dirai dans la suite.

Leonard de Vinci se retiroit souvent à Vaverola chez Messieurs Melzi pour étudier plus tranquillement, sans être interrompu par les visites de ses amis, & par les soins de l'Académie; & ce fut durant le sejour de plusieurs années qu'il y fit qu'il composa la plûpart de ses ouvrages. Mais les guerres d'Italie troublerent son repos, & ruinerent enfin l'Académie de Milan : Tous les Peintres que Leonard avoit formez, & qui ont si bien imité sa maniere, qu'on prend souvent leurs ouvrages pour ceux de Leonard même, se dissiperent après la défaite du Duc Loüis le More, l'an 1500. qui fut amené prisonnier en France, où il mourut au château de Loches.

L'Italie entiere profita de cette disgrace ; car les Disciples de

Leonard, qui étoient eux-mêmes fort habiles, se répandirent de tous côtez. Il avoit formé des Peintres, des Sculpteurs, des Architectes, des Graveurs, qui sçavoient fort bien tailler le cristal, & toute sorte de pierres précieuses, des ouvriers fort entendûs dans la fonte des métaux. On vit sortir de l'Ecole de Milan, François Melzi, Cesar Sesto, Gentilhomme Milanois, Bernard Lovino, André Salaino, Marc Uggioni, Antoine Boltraffio, Gobbo, tres bon Peintre, & habile Sculpteur, Bernazzano, excellent Païsagiste, Paul Lomazzo, & plusieurs autres. Sesto & Lovino, sont ceux qui ont eu le plus de réputation; mais Lomazzo les auroit passé tous, s'il n'avoit perdu la vûë à la fleur de son âge: depuis cet accident, ne pouvant plus travailler de peinture, il composa des Livres des leçons qu'il avoit reçuës de Leo-

nard, & il le propose comme un modele accompli à ceux qui veulent exceller dans la peinture. Annibal Fontana, qui sçavoit si bien polir le marbre, & tailler les pierres précieuses, avoüoit que ce qu'il sçavoit, il l'avoit appris de Leonard.

Dés le commencement de la guerre du Milanois, & avant la défaite du Duc Loüis, Leonard étoit venu à Milan, les principaux de la ville le prierent de faire quelque chose pour l'entrée du Roi Loüis XII. il y consentit, & fit une machine fort curieuse, c'étoit un lion, dont le corps étoit rempli de ressorts, par le moïen desquels cet automate s'avança au devant du Roy dans la salle du Palais, puis s'étant dressé sur ses pieds de derriere, il ouvrit son estomac, & fit voir un écusson rempli de fleur de lis. Lomazzo s'est trompé, quand il a dit que cela avoit été fait pour

François I. car ce Prince ne vint à Milan qu'en 1515. & Leonard étoit alors à Rome.

Les troubles du Milanois obligerent Leonard de se retirer à Florence, rien ne l'attachoit plus à Milan, le Duc Loüis son Protecteur étoit mort, & l'Académie de Milan s'étoit dissipée. Florence joüissoit du repos necessaire pour faire fleurir les beaux Arts. La magnificence des Médicis, & le bon goût des principaux de la ville engagerent Leonard encore plus que l'amour de la patrie à s'y retirer. Le premier ouvrage qu'il y fit, fut un dessein de tableau pour le grand Autel de l'Annonciade : on y voïoit une Vierge avec le petit Jesus, sainte Anne & saint Jean. Toute la ville de Florence vit ce dessein, & l'admira. Leonard, quelques années après, le porta en France, & François I. vouloit qu'il le mît en couleur.

Mais

Mais le tableau qu'il peignit avec plus de ſoin & d'amour, fut le portrait de Liſe, appellée communément la Joconde, du nom de François Joconde ſon époux. François I. voulut avoir ce portrait, & il en donna quatre mille écus : on le voit aujourd'huy dans le cabinet du Roy. On dit que Leonard emploïa quatre ans entiers à finir cet ouvrage, & que pendant qu'il peignoit cette Dame, il y avoit toûjours auprès d'elle des perſonnes qui chantoient ou qui joüoient de quelque inſtrument pour la divertir, & l'empêcher de faire paroître une certaine mélancholie, où l'on ne manque gueres de tomber quand on eſt ſans action. Leonard fit encore le portrait d'une Marquiſe de Mantouë, qui a été apporté en France, & celuy de la fille d'Americ Benci; c'étoit une jeune enfant d'une beauté charmante. Cette Flore

qui a un air ſi noble & ſi gracieux, fut achevée en ce tems-là : elle eſt aujourd'huy à Paris.

L'an 1503. ceux de Florence voulurent faire peindre au Palais la ſalle du Conſeil, & Leonard fut chargé par un Decret de la conduite de l'ouvrage; il l'avoit déja fort avancé d'un côté de la ſalle, lorſqu'il s'apperçut que ſes couleurs ne tenoient point, & qu'elles ſe détachoient de la muraille àmeſure qu'elles ſéchoient. Michel Ange peignoit en concurrence de Leonard un autre côté de la ſalle, quoiqu'il n'eût encore que vingt-neuf ans; il étoit ſçavant, & avoit déja acquis une grande réputation; il prétendoit même l'emporter ſur Leonard, qui étoit âgé de plus de ſoixante ans : chacun avoit ſes amis, qui bien loin de les raccommoder, les aigrirent tellement l'un contre l'autre, en donnant la préference à celuy pour

qui ils se déclaroient, que Leonard & Michel Ange en devinrent ennemis. Raphaël fut le seul qui sçut profiter des demêlez de ces deux grands hommes, la réputation de Leonard l'avoit fait venir à Florence ; il fut surpris en voïant ses ouvrages, & quitta bien-tôt la maniere séche & dure de Pierre Perugin son Maître, pour donner à ses ouvrages cette douceur & cette tendresse que les Italiens appellent *Morbidezza*, en quoi il a surpassé tous les Peintres.

Leonard travailla tostjours à Florence jusqu'en 1513. ce qu'il fit de plus considerable, fut un tableau d'une Vierge avec le petit Jesus, & un autre où il a representé la tête de saint Jean-Baptiste ; le premier est chez les Botti, & le second chez Camille Albizzi

Leonard n'avoit point encore vû Rome, l'exaltation de Leon X.

au pontificat, luy donna occasion d'y aller, pour presenter ses respects au nouveau Pape, & il auroit esté estimé dans cette ville autant qu'il le meritoit, sans une avanture bizarre qui l'empêcha d'y travailler. Leon X. en qui la magnificence & l'amour des beaux Arts étoient des qualitez hereditaires, resolut d'emploïer Leonard, qui se mit aussi-tôt à distiller des huiles, & à preparer des vernis pour couvrir ses tableaux; le Pape en aïant été informé, dit qu'il ne falloit rien attendre d'un homme qui songeoit à finir ses ouvrages devant que de les avoir commencé. Vasari, zelé partisan de Michel Ange, dit qu'on donna encore à Rome bien d'autres mortifications à Leonard, par les discours injurieux qu'on répandoit de luy, & par la préference qu'on donnoit en tout à Michel Ange. Ainsi Rome ne sçut point profi-

ter des talents de Leonard, qui se rebuta enfin, & qui se voïant appellé par François I. passa en France, où il trouva dans la bonté de ce Prince de quoy se dédommager des chagrins qu'il avoit reçus à Rome. Il avoit plus de soixante & dix ans quand il entreprit le voïage; mais l'honneur de servir un si grand Roy, le soûtenoit, & sembloit luy donner des forces. La Cour étoit à Fontainebleau, lorsque Leonard alla saluer le Roy: ce Prince luy fit mille caresses, & luy donna toûjours des marques d'estime & de bonté, quoiqu'il ne pût gueres l'emploïer à cause de son grand âge. Il y a apparence que les fatigues du voïage & le changement de climat contribuerent à la maladie dont Leonard mourut; il languit durant quelques mois à Fontainebleau, pendant lesquels le Roy luy fit l'honneur de l'aller voir plusieurs

fois, il arriva un jour que ce Prince y étant allé, Leonard voulut s'avancer & s'asséoir sur son lit, pour remercier le Roy: dans ce moment il luy prit une foiblesse qui l'emporta, il expira entre les bras du Roy, qui avoit bien voulu le soûtenir pour le soulager.

Leonard de Vinci mourut âgé de plus de soixante & quinze ans, regretté de ceux qui aimoient les beaux Arts, & honoré de l'estime d'un grand Roi. Jamais il n'y eut d'homme en qui la nature eut répandu plus liberalement tous ses dons; car il avoit toutes les qualitez d'esprit & de corps qui peuvent faire un homme accompli. Il étoit beau & bienfait, sa force étoit surprenante, il faisoit bien tous les exercices du corps; mais les talents de son esprit étoient encore au dessus des autres qualitez qu'il avoit. Il joignoit

la douceur & la politesse des mœurs à une force & une grande élevation d'esprit, une vivacité surprenante, à une grande application à l'étude, une érudition assez grande à une conversation agréable. Leonard de Vinci ne voulut point se marier pour travailler avec plus de liberté : sur quoi un de ses amis disoit qu'il n'avoit point voulu avoir d'autre épouse que la Peinture, ni d'autres enfans que les ouvrages qu'il faisoit. Au sortir de sa jeunesse il laissa croître ses cheveux & sa barbe, de sorte qu'il ressembloit à quelque vieux Druide, ou à un Solitaire de la Thebaïde.

La plus grande partie des tableaux de Leonard sont à Florence chez le Grand Duc, ou en France ; il s'en trouve plusieurs en differens païs, chez les Princes & chez les Curieux. Outre ceux dont j'ay parlé, Lomazzo

dit qu'il fit un tableau de la Conception de la ſainte Vierge pour l'Egliſe de ſaint François de Milan. On en voit en France pluſieurs qui ſont certainement de luy: comme la Vierge, avec ſainte Anne, & le petit Jeſus, qui étoit au Palais Cardinal, une Herodiade d'une grande beauté, qui étoit chez le Cardinal de Richelieu, un tableau de la Vierge, avec le petit Jeſus, ſaint Jean, & un Ange; un autre tableau de la Vierge, qu'avoit eu le Marquis de Sourdis. Monſieur de Charmois avoit un tableau de la Vierge avec le petit Jeſus, ſainte Anne & ſaint Michel; & un autre où Leonard avoit peint Joſeph qui fuit, & que la femme de Putifar veut arrêter; la douceur & la modeſtie de l'un, & l'impudence de l'autre étoient admirablement bien repreſentées.

Pour ce qui eſt des ouvrages que Leonard avoit compoſez, &

des

des desseins qu'il avoit faits, ceux qui les ont ramassez les conservent, sans en vouloir faire part au public. Après la mort de Leonard on les mit en treize volumes, ils étoient écrits à rebours comme les Livres Hebraïques, & d'un caractere fort menu apparemment afin que toute sorte de personnes ne pussent pas les lire. Voicy quel a été le sort de ces précieux restes des études de Leonard.

Lelio Gavardi d'Asola, Prevôt de saint Zenon de Pavie, & proche parent des Manuces, étoit Professeur d'Humanitez ; il avoit appris les belles Lettres à Messieurs Melzi, & cela luy avoit donné occasion d'aller souvent à leur maison de campagne : il y trouva les treize volumes des ouvrages de Leonard, qu'il demanda, on les luy donna, & il les porta à Florence, dans l'esperance d'en tirer beaucoup d'argent du Grand Duc ; mais

ce Prince étant venu à mourir, Gavardi porta ſes Livres à Piſe, où il rencontra Ambroiſe Mazzenta, Gentilhomme du Milanois, qui luy fit ſcrupule d'avoir tiré les papiers de Leonard, de Meſſieurs Melzi, qui n'en connoiſſoient pas le prix. Gavardi touché de ce qu'on luy avoit dit, rendit à Horace Melzi, chef de ſa Maiſon, les Livres de Leonard: Comme Melzi étoit un fort bon homme, il reconnut l'attention que Mazzenta avoit eu à luy faire plaiſir, & luy fit preſent des treize volumes des papiers de Leonard. Ils reſterent chez les Mazzenta, qui parloient par tout du preſent qu'on leur avoit fait. Alors Pompée Leoni, Statuaire du Roy d'Eſpagne, fit connoître à Melzi ce que valoient les papiers & les deſſeins de Leonard; il luy fit eſperer des Charges dans Milan s'il pouvoit les retirer pour les donner au

Roy d'Espagne. L'envie de s'avancer & de s'enrichir, fit sur l'esprit de Melzi des impressions que l'amour de la vertu & des beaux Arts n'y avoit point faites; il court chez les Mazzenta, & à force de prieres, il en obtint sept volumes. Des six autres, le Cardinal Borromée en eut un, qui est aujourd'huy dans la Bibliotheque Ambrozienne. Ambroise Figgini en eut un, qui a passé à Hercule Bianchi son heritier. Le Duc de Savoye, Charles-Emmanuel, en eut un, & Pompée Leoni les trois autres, que Cleodore Calchi son heritier a vendu au Seigneur Galeas Lonato.

Parmi les papiers de Leonard, il y avoit des Desseins & des Traitez : les Traitez dont on a connoissance sont ceux qui suivent.

Un Traité de la nature, de l'équilibre, & du mouvement de l'eau; cet ouvrage est rempli de desseins de machines pour con-

duire, élever, & soutenir les eaux. Ce fut l'entreprise du canal de Mortesana, qui lui donna occasion de le composer.

Un Traité d'Anatomie, dont j'ay parlé; cet ouvrage étoit accompagné d'une grande quantité de desseins, faits avec beaucoup de soin. Leonard en parle au Chap. XXII. de la Peinture.

Un Traité d'Anatomie & de figures de chevaux; Leonard les desseignoit bien, & en faisoit de fort beaux modeles: il avoit fait ce Traité pour servir à ceux qui veulent peindre des batailles & des combats. Vasari, Borghini, Lomazzo en parlent.

Un Traité de la Perspective, divisé en plusieurs Livres; c'est apparemment celuy dont Lomazzo parle dans le Ch. IV. Leonard donne dans ce Traité des regles pour representer des figures plus grandes que le naturel.

Un Traité de la lumiere & des

ombres, qui est aujourd'huy dans la Bibliotheque Ambrosienne; c'est un volume couvert de velours rouge, que le Sieur Mazzenta donna au Cardinal Borromée. Leonard y traite son sujet en Philosophe, en Mathematicien & en Peintre; il en parle au Chap. CCLXXVIII. du Traité de la Peinture. Cet ouvrage doit être d'une grande beauté; car Leonard étoit admirable dans cette partie de la Peinture, & il entendoit si bien les effets de la lumiere & des couleurs qu'il represente les choses avec un caractere de verité, qu'on ne remarque point dans les tableaux des autres Peintres.

Leonard promet dans son Traité de la Peinture, deux autres ouvrages; l'un est un Traité du mouvement des corps, l'autre est un Traité de l'équilibre des corps. On peut voir les Chap. CXII. CXXVIII. & CCLXVIII.

du Traité de la Peinture.

C'eſt ce Traité qu'on donne icy en François. Un Peintre du Milanois paſſant par Florence, avoit dit à Vaſari, en luy montrant cet ouvrage, qu'il le feroit imprimer à Rome; mais il ne tint pas parole. Ce que les Italiens n'ont pas voulu faire pour la perfection de la Peinture; les François l'ont fait, en mettant au jour ce beau Traité de Léonard de Vinci en Italien, après avoir conſulté & confronté pluſieurs manuſcrits. M. de Charmois, qui avoit une ſi grande connoiſſance des beaux Arts, l'a traduit en François : c'eſt la Verſion que je donne icy, mais plus correcte qu'elle n'a parû la premiere fois. On peut juger par la lecture de ce Traité, de l'avantage qu'on retireroit, ſi les Princes & les Curieux qui ont les autres ouvrages de Leonard de Vinci, les donnoient au Public.

TABLE
DES CHAPITRES

Chap.

Fin de la Table des Chapitres.

TRAITE'

TRAITÉ DE LA PEINTURE, PAR LEONARD DE VINCI.

CHAPITRE PREMIER.

Quelle est la premiere étude que doit faire un jeune Peintre.

LA Perspective est la premiere chose qu'un jeune Peintre doit apprendre pour sçavoir mettre chaque chose à sa place, & pour luy donner la juste mesure qu'elle doit avoir dans le lieu où elle est: ensuite il choisira un bon Maître qui luy fasse connoître les beaux

contours des figures, & de qui il puisse prendre une bonne maniere de dessei-gner. Aprés cela il verra le naturel, pour se confirmer par des exemples sensibles dans tout ce que les leçons qu'on luy aura données, & les études qu'il aura faites luy auront appris; enfin il employera quelque temps à considerer les Ouvrages des grands Maîtres, & à les imiter, afin d'acquerir la pratique de peindre & d'executer avec succés tout ce qu'il entreprendra.

CHAPITRE II.

A quelle sorte d'étude un jeune Peintre se doit principalement appliquer.

LES jeunes gens qui veulent faire un grand progrès dans la science qui apprend à imiter & à representer tous les ouvrages de la nature, doivent s'appliquer principalement à bien dessei-gner, & à donner les lumieres & les ombres à leurs figures, selon le jour qu'elles reçoivent, & le lieu où elles sont placées.

CHAPITRE III.

De la methode qu'il faut donner aux jeunes gens pour apprendre à peindre.

Nous connoissons clairement que de toutes les operations naturelles, il n'y en a point de plus prompte que la vûë; elle découvre en un instant une infinité d'objets; mais elle ne les voit que confusément, & elle n'en peut discerner plus d'un à la fois. Par exemple, si on regarde d'un coup d'œil une feüille de papier écrite, on verra bien incontinent qu'elle est remplie de diverses lettres; mais on ne pourra connoître dans ce moment là quelles sont ces lettres, ni sçavoir ce qu'elles veulent dire: de sorte que pour l'apprendre, il est absolument necessaire de les considerer l'une après l'autre, & d'en former des mots & des phrases. De même encore, si l'on veut monter au haut de quelque bâtiment, il faut y aller de degré en degré, autrement il ne sera pas possible d'y arriver. Ainsi quand la nature a donné à quelqu'un de l'inclination, & des dispositions pour la Peinture, s'il veut apprendre à bien representer les choses, il doit com-

mencer par desseigner leurs parties en détail, & les prendre par ordre, sans passer à la seconde avant que d'avoir bien entendu & pratiqué la premiere; car autrement on perd tout son tems, ou du moins on n'avance gueres. De plus, il faut remarquer qu'on doit s'attacher à travailler avec patience, & à finir ce que l'on fait, devant que de se faire une maniere prompte & hardie de desseigner & de peindre.

CHAPITRE IV.

Comment on connoît l'inclination qu'on a pour la Peinture, quoy qu'on n'y ait point de disposition.

On voit beaucoup de personnes qui ont un grand desir d'apprendre le dessein, & qui l'aiment passionnément; mais qui n'y ont aucune disposition naturelle: cela se peut connoître dans les enfans qui desseignent tout à la hâte & au simple trait, sans finir jamais aucune chose avec les ombres.

CHAPITRE V.

Qu'un Peintre doit etre universel, & ne se point borner à une seule chose.

Ce n'est pas être fort habile homme

parmi les Peintres, que de ne réüssir qu'à une chose, comme à bien faire le nud, à peindre une tête, ou les drapperies, à representer des animaux, ou des païsages, ou d'autres choses particulieres : car il n'y a point d'esprit si grossier, qui ne puisse avec le tems, en s'appliquant à une seule chose, & la mettant continuellement en pratique, venir à bout de la bien faire.

CHAPITRE VI.

De quelle maniere un jeune Peintre doit se comporter dans ses études.

L'ESPRIT d'un Peintre doit agir continuellement, & faire autant de raisonnemens & de reflexions, qu'il rencontre de figures & d'objets dignes d'être remarquez : il doit même s'arrêter, pour les voir mieux, & les considerer avec plus d'attention, & ensuite former des regles generales de ce qu'il a remarqué sur les lumieres & les ombres, le lieu & les circonstances où sont les objets.

CHAPITRE VII.

De la maniere d'étudier.

ÉTUDIEZ premierement la théorie

devant que d'en venir à la pratique, qui est un effet de la science. Un Peintre doit étudier avec ordre & avec methode. Il ne doit rien voir de ce qui merite d'être remarqué, qu'il n'en fasse quelque esquisse pour s'en souvenir; & il aura soin d'observer dans les membres de l'homme & des animaux, leurs contours & leurs jointures.

CHAPITRE VIII.

Ce que doit faire un Peintre qui veut être universel.

UN Peintre doit être universel: il faut qu'il étudie tout ce qu'il rencontre, c'est-à-dire, qu'il le considere attentivement, & que par de serieuses reflexions, il cherche la raison de ce qu'il voit; mais il ne doit s'attacher qu'à ce qu'il y a de plus excellent & de plus parfait dans chaque chose. Ainsi, comme un miroir represente tous les objets avec leurs couleurs, & leur caractere particulier, l'imagination d'un Peintre, accoûtumé à reflechir, luy representera sans peine tout ce qu'il y a de plus beau dans la nature.

CHAPITRE IX.

Avis sur le même sujet.

SI un Peintre n'aime également toutes les parties de la peinture, il ne pourra jamais être universel ; par exemple, si quelqu'un ne se plaît point aux païsages, s'il croit que c'est trop peu de chose pour meriter qu'on s'y applique ; il sera toûjours au dessous des grands Peintres. Boticello, nôtre ami, avoit ce défaut ; il disoit quelquefois qu'il ne falloit que jetter contre un mur une palette remplie de diverses couleurs, & que le mêlange bizarre de ces couleurs representeroit infailliblement un païsage.

Il est bien vray que si on regarde attentivement une muraille couverte de poussiere, & qu'on veüille y découvrir quelque chose ; on s'imaginera voir des figures qui ressemblent à des têtes d'hommes, ou à des animaux, ou qui representent des batailles, des rochers, des mers, des nuages, des bosquets, & mille autres choses semblables : il en est à peu près de ces murailles sallies par la poussiere, comme du son des cloches, ausquelles on

fait dire tout ce qu'on veut. Ces murailles peuvent bien échauffer l'imagination, & faire inventer quelque chose; mais elles n'apprennent point à finir ce qu'elles font inventer. On l'a vû dans le Peintre dont je viens de parler, qui fut toute sa vie un tres-mauvais Païsagiste.

CHAPITRE X.

Comment un Peintre se doit rendre universel.

Un Peintre qui veut paroître universel, & plaire à plusieurs personnes de differens goûts, doit faire entrer dans la composition d'un même tableau, des choses dont quelques-unes soient touchées d'ombres tres-fortes, & quelques-autres touchées d'ombres plus douces: mais il faut qu'on connoisse la raison qu'il a eu d'en user ainsi, & qu'on voïe pourquoy il a mis cette varieté dans les jours & les ombres des differentes parties de son tableau.

CHAPITRE XI.

Comment on connoît le progrès qu'on fait dans la Peinture.

Un Peintre qui n'a presque point

de doutes dans les études qu'il fait, n'avance gueres dans son Art. Quand tout paroît aisé, c'est une marque infaillible que l'Ouvrier est peu habile, & que l'ouvrage est au dessus de sa portée : mais lors qu'un Peintre, par la force & par l'étenduë de son esprit, connoit toute la difficulté de son ouvrage, alors il le rend plus parfait de jour en jour, à mesure qu'il fait de nouvelles reflexions, à moins que quelque raison ne l'oblige de le finir en peu de tems.

CHAPITRE XII.

De la maniere d'apprendre à desseigner.

UN Eleve doit premierement s'accoûtumer la main à copier les desseins des bons Maîtres, & à les imiter parfaitement. & quand il en a acquis l'habitude, il faut que suivant le conseil de celuy qui le conduit, il desseigne d'après des bosses qui soient de bon goût, selon la methode que je donnerai pour les figures de relief.

CHAPITRE XIII.

Comment il faut esquisser les compositions d'histoires, & les figures.

IL faut faire promptement & legerement le premier esquisse d'une histoire, sans s'arrêter beaucoup à former les membres, & à finir les figures, ayant seulement égard à la justesse de leur position sur le plan, après quoy le Peintre ayant arrêté l'ordonnance de son tableau, il pourra les finir à loisir quand il luy plaira.

CHAPITRE XIV.

Qu'il faut corriger les fautes dans ses ouvrages, quand on les découvre.

LORSQUE vous découvrirez quelques fautes dans vos ouvrages, ou qu'on vous y en fera remarquer, corrigez les aussi-tôt, de peur qu'exposant vos tableaux aux yeux du Public, au lieu de vous faire estimer, vous ne fassiez connoître vôtre ignorance; & ne dites point qu'à la premiere occasion vous reparerez la perte que vous avez faite de vôtre réputation : car il n'en est pas de la Peinture comme de

la Musique, qui passe en un instant, & qui meurt, pour ainsi dire, aussitôt qu'elle est produite ; mais un tableau dure long tems après qu'on l'a fait, & le vôtre seroit un témoin qui vous reprocheroit continuellement vôtre ignorance. N'alleguez pas non plus pour excuse vôtre pauvreté, qui ne vous permet pas d'étudier, & de vous rendre habile: l'étude de la vertu sert de nourriture au corps aussi-bien qu'a l'ame. Combien a-t-on vû de Philosophes, qui étant nez au milieu des richesses, les ont abandonnées, de peur qu'elles ne les détournassent de l'étude & de la vertu.

CHAPITRE XV.

Du jugement qu'on doit porter de ses propres Ouvrages.

IL n'y a rien plus sujet à se tromper que l'homme dans l'estime qu'il a pour ses ouvrages, & dans le jugement qu'il en porte. La critique de ses ennemis luy sert plus que l'approbation & les loüanges que luy donnent ses amis ; ils ne font qu'une même chose avec luy, & comme il se trompe luy même, ils peuvent aussi le tromper par complaisance, & sans y penser.

CHAPITRE XVI.

Moyen d'exciter l'esprit, & l'imagination à inventer plusieurs choses.

JE ne feraï point difficulté de mettre icy parmy les préceptes que je donne une nouvelle maniere d'inventer; c'est peu de chose en apparence, & peut-être passera-t-elle pour ridicule; neanmoins elle peut beaucoup servir à ouvrir l'esprit, & à le rendre fecond en inventions. Voici ce que c'est. Si vous regardez quelque vieille muraille couverte de poussiere, ou les figures bizarres de certaines pierres jaspées, vous y verrez des choses fort semblables à ce qui entre dans la composition des tableaux; comme des païsages, des batailles, des nuages, des attitudes hardies, des airs de tête extraordinaires, des draperies, & beaucoup d'autres choses pareilles. Ce amas de tant d'objets est d'un grand secours à l'esprit, il luy fournit quantité de desseins, & des sujets tous nouveaux.

CHAPITRE XVII.

Qu'il est utile de repasser durant la nuit dans son esprit les choses qu'on a étudiées.

J'AY encore éprouvé qu'il est fort utile, lorsqu'on est au lit, dans le silence de la nuit, de rappeller les idées des choses qu'on a étudiées & desseignées, de retracer les contours des figures qui demandent plus de reflexion & d'application; par ce moyen on rend les images des objets plus vives, on fortifie, & on conserve plus long-tems l'impression qu'ils ont faite.

CHAPITRE XVIII.

Qu'il faut s'accoûtumer à travailler avec patience, & à finir ce que l'on fait, devant que de prendre une maniere prompte & hardie.

SI vous voulez profiter beaucoup, & faire de bonnes études, aïez soin de ne desseigner jamais à la hâte ni à la legere. A l'égard des lumieres, considerez bien quelles parties sont éclairées du jour le plus grand; & entre les ombres, remarquez celles qui sont

les plus fortes, comment elles se mêlent ensemble, & en quelle quantité, les comparant l'une avec l'autre: pour ce qui est des contours, observez bien vers quelle partie ils doivent tourner, & entre leurs termes quelle quantité il s'y rencontre d'ombre & de lumiere, & où elles sont plus ou moins fortes, plus larges & plus étroites; & sur tout aïez soin que vos ombres & vos lumieres ne soient point tranchées, mais qu'elles se noïent ensemble, & se perdent insensiblement comme la fumée; & lorsque vous vous serez fait une habitude de cette maniere exacte de desseigner, vous acquererez tout d'un coup, & sans peine, la facilité des praticiens.

CHAPITRE XIX.

Qu'un Peintre doit souhaiter d'apprendre les differens jugemens qu'on fait de ses Ouvrages.

C'EST une maxime certaine qu'un Peintre, lorsqu'il travaille au dessein, ou à la peinture, ne doit jamais refuser d'entendre les differens sentimens qu'on a de son ouvrage; il doit même en être bien aise pour en profiter: car

quoi qu'un homme ne soit pas Peintre, il sçait cependant bien quelle est la forme d'un homme, il verra bien s'il est bossu ou boiteux, s'il a la jambe trop grosse, la main trop grande, ou quelque autre défaut semblable. Pourquoy donc les hommes ne remarqueroient-t-il pas des défauts dans les ouvrages de l'Art, puisqu'ils en remarquent dans ceux de la nature ?

CHAPITRE XX.

Qu'un Peintre ne doit pas tellement se fier aux idées qu'il s'est formées des choses, qu'il neglige de voir le naturel.

C'EST une présomption ridicule de croire qu'on peut se ressouvenir de tout ce qu'on a vû dans la nature; la memoire n'a ni assez de force, ni assez d'étenduë pour cela; ainsi le plus sûr est de travailler autant que l'on peut d'après le naturel.

CHAPITRE XXI.

De la varieté des proportions dans les figures.

UN Peintre doit faire tous ses efforts

pour se rendre universel ; parce que s'il ne fait bien qu'une seule chose, il ne se fera jamais beaucoup estimer. Il y en a, par exemple, qui s'appliquent à bien desseigner le nud; mais c'est toûjours avec les mêmes proportions, sans y mettre jamais de varieté : cependant il se peut faire qu'un homme soit bien proportionné, soit qu'il soit gros & court, soit qu'il ait le corps delié, soit qu'il ait la taille mediocre, soit enfin qu'elle soit haute & avantageuse. Ceux qui n'ont point d'égard à cette diversité de proportions, semblent former toutes leurs figures dans le même moule, ce qui est fort blâmable.

CHAPITRE XXII.

Comment on peut être universel.

UN Peintre sçavant dans la théorie de son Art, peut, sans beaucoup de difficulté, devenir universel ; parce que les animaux terrestres ont tous cette ressemblance & cette conformité de membres, qu'ils sont toûjours composez de muscles, de nerfs & d'os, & ils ne different qu'en longueur ou en grosseur, comme on verra dans les démonstrations

démonstrations de l'anatomie. Pour ce qui est des animaux aquatiques, parmi lesquels il y a une grande quantité d'especes differentes, je ne conseillerai point au Peintre de s'y amuser.

CHAPITRE XXIII.

De ceux qui s'addonnent à la pratique avant que d'avoir appris la théorie.

CEUX qui s'abandonnent à une pratique prompte & legere, avant que d'avoir appris la théorie, où l'art de finir leurs figures, ressemblent à des matelots qui se mettent en mer sur un vaisseau qui n'a ni gouvernail, ni boussole : ils ne sçavent quelle route ils doivent tenir. La pratique doit toûjours être fondée sur une bonne théorie, dont la perspective est le guide & la porte ; car sans elle on ne sçauroit réüssir en aucune chose dans la Peinture, ni dans les autres Arts qui dépendent du dessein.

CHAPITRE XXIV.

Qu'il ne faut pas qu'un Peintre en imite servilement un autre.

UN Peintre ne doit jamais s'attacher

servilement à la maniere d'un autre Peintre ; parce qu'il ne doit pas representer les ouvrages des hommes, mais ceux de la nature ; laquelle est d'ailleurs si abondante & si feconde en ses productions, qu'on doit plûtôt recourir à elle-même, qu'aux Peintres qui ne sont que ses Disciples, & qui donnent toûjours des idées de la nature moins belles, moins vives, & moins variées que celles qu'elle en donne elle-même, quand elle se presente à nos yeux.

CHAPITRE XXV.

Comment il faut desseigner d'après le naturel.

QUAND vous voulez desseigner d'après le naturel, soïez éloigné de l'objet que vous imitez, trois fois autant qu'il est grand ; & prenez bien garde en desseignant à chaque trait que vous formez, d'observer par tout le corps de vôtre modele, quelles parties se rencontrent sous la ligne principale ou perpendiculaire.

CHAPITRE XXVI.

Remarque sur les jours & sur les ombres.

LORSQUE vous desseignerez, remarquez bien que les ombres des objets ne sont pas toûjours simples & unies, & qu'outre la principale il y en a encore d'autres, qu'on n'apperçoit presque point; parce qu'elles sont comme une fumée ou une vapeur legere, répanduë sur la principale ombre : remarquez aussi que ces differentes ombres ne se portent pas toutes du même côté. L'experience montre ce que je dis, à ceux qui veulent l'observer, & la Perspective en donne la raison, lorsqu'elle nous apprend que les globes ou les corps convexes reçoivent autant de differentes lumieres & de differentes ombres, qu'il y a de differens corps qui les environnent.

CHAPITRE XXVII.

De quel côté il faut prendre le jour, & à quelle hauteur on doit prendre son point de lumiere, pour desseigner d'après le naturel.

Le vray jour pour travailler d'après

le naturel, doit être pris du côté du Septentrion, afin qu'il ne change point : mais si vôtre chambre étoit percée au Midy, aïez des chassis huilez aux fenêtres, afin que par ce moïen la lumiere du soleil, qui y sera durant presque toute la journée, étant adoucie, se répande également par tout sans aucun changement sensible. La hauteur de la lumiere doit être prise de telle sorte, que la longueur de la projection des ombres de chaque corps sur le plan, soit égale à leur hauteur.

CHAPITRE XXVIII.

Des jours & des ombres qu'il faut donner aux figures qu'on desseigne d'aprés les bosses, & les figures de relief.

POUR bien representer les figures de quelque corps que ce soit, il faut leur donner des lumieres convenables au jour qu'elles reçoivent, & au lieu où elles sont representées; c'est-à dire, que si vous supposez qu'elles sont à la campagne, & au grand air, le soleil étant couvert, elles doivent être environnées d'une lumiere presque universelle; mais si le soleil éclaire ces figu-

res, il faut que leurs ombres soient fort obscures, en comparaison des autres parties qui reçoivent le jour, & toutes les ombres, tant primitives que dérivées, auront leurs extrêmitez nettes & tranchées, & ces ombres doivent être accompagnées de peu de lumiere; parce que l'air qui donne par reflexion à ces figures le peu de lumiere qu'elles reçoivent de ce côté là, communique en même tems sa teinte à la partie qu'il regarde, & affoiblit la lumiere qu'il envoïe, en y mêlant sa couleur d'azur. Ce que je viens de dire se voit tous les jours aux objets blancs, dont la partie qui est éclairée du soleil, montre quelle participe à la couleur de cet astre; mais cela paroît encore davantage, lorsque le soleil se couche entre des nuages qu'il éclaire de ses raïons, & qu'un rouge vif & éclatant fait paroître tout enflammez; car alors ces nuages teignent & colorent de leur rouge tout ce qui prend sa lumiere d'eux; & l'autre partie des corps qui n'est point tournée du côté de ces nuages paroît obscure & teinte de l'azur de l'air. Alors si quelqu'un voit cet objet si diversement éclairé, il s'imagine qu'il est de deux couleurs

C'est donc une maxime constante fondée sur ce qu'on sçait de la nature & de la cause de ces ombres & de ces lumieres, que pour les bien representer, il faut qu'elles participent à leur origine, & qu'elles en tiennent quelque chose, sans quoi l'on n'imiteroit qu'imparfaitement la nature.

Mais si vous supposez que la figure que vous representez est dans une chambre peu éclairée, & que vous la voïez de dehors, étant placé sur la ligne par où vient le jour, il faudra que cette figure ait des ombres fort douces, & soïez sûr qu'elle aura beaucoup de grace, & qu'elle fera honneur au Peintre ; parce qu'elle aura beaucoup de relief, quoique les ombres en soient fort douces, sur tout du côté que la chambre est le plus éclairée; car les ombres y sont presque insensibles. J'apporterai la raison de cecy dans la suite.

CHAPITRE XXIX.

Quel jour il faut prendre pour travailler d'aprés le naturel, ou d'aprés la bosse.

LA lumiere qui est tranchée par les

ombres avec trop de dureté, fait un tres-mauvais effet : de sorte que pour éviter cet inconvenient, si vous faites vos figures en pleine campagne, il ne leur faut pas donner un jour de soleil, mais feindre un tems couvert, & faire paroître quelques nuages transparens entre le soleil & vos figures, afin qu'étant éclairées plus foiblement, l'extrêmité de leurs ombres se mêle insensiblement avec la lumiere, & s'y perde.

CHAPITRE XXX.

Comment il faut desseigner le nud.

LORSQUE vous desseignerez le nud, donnez toûjours à vôtre figure entiere tout son contour, puis vous choisirez la partie qui vous plaira davantage, & après luy avoir donné une belle proportion avec les autres, vous travaillerez à la bien finir ; car autrement vous n'apprendrez jamais à bien mettre ensemble tous les membres : Enfin, pour donner de la grace à vos figures, observez de ne point tourner la ête d'une figure du même côté que l'estomach, & de ne point donner au bras & à la jambe de mouvement qui les

porte du même côté ; & si la tête se tourne vers l'épaule droite, faites qu'elle panche un peu du côté gauche; & si l'estomac avance en dehors, faites que la tête se tournant au côté gauche, les parties du côté droit soient plus hautes que celles du gauche.

CHAPITRE XXXI.

De la maniere de desseigner d'aprés la bosse, ou d'aprés le naturel.

CELUY qui desseigne d'après des figures en bosse ou de relief, doit se placer de telle sorte, que son œil soit au niveau de celuy de la figure qu'il imite.

CHAPITRE XXXII.

Maniere de desseigner un païsage d'aprés le naturel, ou de faire un plan exact de quelque campagne.

AYEZ un quarreau de verre bien droit, de la grandeur d'une demie feüille de grand papier, & le posez bien à plomb, & ferme entre vôtre vûë & la chose que vous voulez desseigner, puis éloignez-vous du verre à la distance des deux tiers de vôtre bras,

bras ; c'est-à-dire, d'environ un pied & demi ! & par le moïen de quelque instrument, tenez vôtre tête si ferme, qu'elle ne puisse recevoir aucun mouvement; après couvrez-vous un œil ou le fermez, & avec la pointe d'un pinceau ou d'un craïon marquez sur le verre ce que vous verrez au travers, & contretirez au jour sur du papier ce qui est tracé sur le verre ; enfin calquez ce dessein qui est sur le papier, pour en tirer un autre plus net sur un nouveau papier, vous pourrez mettre en couleur ce dernier dessein, si vous voulez ; mais ne manquez pas d'y observer la perspective aërienne.

CHAPITRE XXXIII.

Comment il faut desseigner les païsages.

LES païsages doivent être peints, de maniere que les arbres soient demi éclairez & demi ombrez ; mais le meilleur tems qu'on puisse prendre pour y travailler, est quand le soleil se trouve à moitié couvert de nuages ; car alors les arbres reçoivent d'un côté une lumiere universelle de l'air, & de l'autre une ombre universelle de la terre, & les parties de ces arbres sont

d'autant plus sombres, qu'elles sont plus près de terre.

CHAPITRE XXXIV.

Comment il faut desseigner à la lumiere de la chandelle.

QUAND vous n'aurez point d'autre lumiere que celle dont on se sert la nuit, il faudra que vous mettiez entre la lumiere & la figure que vous imitez un chassis de toile, ou bien de papier huillé ou même un papier tout simple sans être huillé, pourvû qu'il soit foible & fin; les ombres étant adoucies par ce moïen là, ne paroîtront point tranchées d'une maniere trop dure.

CHAPITRE XXXV.

De quelle maniere on pourra peindre une tête, & luy donner de la grace avec les ombres & les lumieres convenables.

LA force des jours & des ombres, donne beaucoup de grace au visage des personnes qui sont assises à l'entrée d'un lieu obscur; tout le monde sera frappé en les voïant, si les lumieres &

les ombres y sont bien distribuées; mais les connoisseurs pénetreront plus avant que les autres, & ils remarqueront que le côté du visage qui est ombré, est encore obscurci par l'ombre du lieu vers lequel il est tourné, & que le côté qui est éclairé reçoit encore de l'éclat de l'air dont la lumiere est répanduë par tout, ce qui fait que les ombres sont presque insensibles de ce côté-là. C'est cet augmentation de lumiere & d'ombre qui donne aux figures, & un grand relief, & une grande beauté.

CHAPITRE XXXVI.

Quelle lumiere on doit choisir pour peindre les portraits, & generalement toutes les carnations.

IL faut pour cela avoir une chambre exposée à l'air & découverte, & dont les murailles auront été mises en couleur de carnation. Le tems qu'il faut prendre pour peindre, c'est l'Eté, lorsque le soleil est couvert de nuages legers; mais si l'on craint qu'il ne se découvre, il faut que la muraille de la chambre soit tellement élevée du côté du Midy, que les raïons du soleil

ne puiſſent donner ſur la muraille qui eſt du côté du Septentrion ; car par leurs reflets, ils feroient de faux jours, & gâteroient les ombres.

CHAPITRE XXXVII.

Comment un Peintre doit voir & deſſeigner les figures qu'il veut faire entrer dans la compoſition d'une hiſtoire.

IL faut qu'un Peintre conſidere toûjours dans le lieu où ſon tableau doit être poſé, la hauteur du plan ſur lequel il veut placer les figures, & tout ce qui doit entrer dans la compoſition de ſon tableau, & qu'enſuite la hauteur de ſa vûë ſe trouve autant au deſſous de la choſe qu'il deſſeigne; que le lieu où ſon tableau ſera expoſé, eſt plus élevé que l'œil de celuy qui le regardera. Sans cette attention un tableau ſera plein de fautes, & fera un fort mauvais effet.

CHAPITRE XXXVIII.

Moïen pour dessigner avec justesse d'après le naturel quelque figure que ce soit.

IL faut tenir de la main un fil avec un plomb suspendu pour voir les parties qui se rencontrent sur une même ligne perpendiculaire.

CHAPITRE XXXIX.

Mesure ou division d'une statuë.

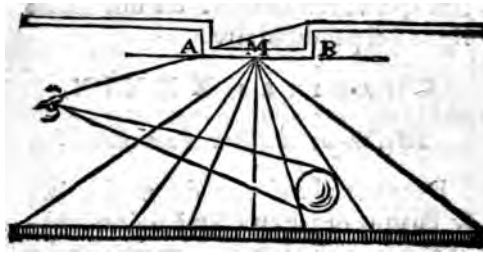
DIVISEZ la tête en douze degrez, & chaque degré en douze points, chaque point en douze minutes, & les minutes en secondes, & ainsi de suite: jusqu'à ce que vous aïez trouvé une mesure égale aux plus petites parties de vôtre figure.

CHAPITRE XL.

Comment un Peintre se doit placer à l'égard du jour qui éclaire son modele.

Que A. B. soit la fenêtre par où vient le jour, & M. le centre de la lumiere: je dis que le Peintre sera bien placé en quelque endroit qu'il se mette,

pourvû que son œil se trouve entre la partie ombrée de son modelle & celle qui est éclairée, & il trouvera ce lieu en se mettant entre le point M. & le point du modele, où il cesse d'être éclairé, & où il commence à être ombré.



CHAPITRE XLI.

Quelle lumiere est avantageuse pour faire paroître les objets.

UNE lumiere haute répandue également, & qui n'est pas trop éclatante & trop vive, est fort avantageuse pour faire paroître avec grace jusques aux moindres parties d'un objet.

CHAPITRE XLII.

D'où vient que les Peintres se trompent souvent dans le jugement qu'ils font de la beauté des parties du corps, & de la justesse de leurs proportions.

UN Peintre qui aura quelque partie de son corps moins belle & moins bien proportionnée qu'elle ne doit être pour plaire, sera sujet à faire mal la même partie dans ses ouvrages : cela se remarque principalement dans les mains que nous avons continuellement devant les yeux. Il faut donc qu'un Peintre corrige par une attention particuliere l'impression que fait sur son imagination un objet qui se presente toûjours à luy; & lorsqu'il a remarqué dans sa personne quelque partie défectueuse, il doit se défier de l'amour propre, & de l'inclination naturelle qui nous porte à trouver belles les choses qui nous ressemblent.

CHAPITRE XLIII.

Qu'il est necessaire de sçavoir l'anatomie, & de connoître l'assemblage des parties de l'homme.

UN Peintre qui aura une connois-

ſance exacte des nerfs, des muſcles & des tendons, ſçaura bien dans le mouvement d'un membre, combien de nerfs y concourent, & de quelle ſorte, & quel muſcle venant à s'enfler, eſt cauſe qu'un nerf ſe retire, & quels tendons & quels ligamens ſe ramaſſent autour d'un muſcle pour le faire agir, & il ne fera pas comme pluſieurs Peintres ignorans, leſquels dans toutes ſortes d'attitudes, font toûjours paroître les mêmes muſcles, aux bras, au dos, à l'eſtomach, & aux autres parties.

CHAPITRE XLIV.

Du défaut de reſſemblance & de répétition dans un même tableau.

C'EST un grand défaut, & neanmoins aſſez ordinaire que de repeter dans un même tableau les mêmes attitudes, & les mêmes plis de draperies, & faire que toutes les têtes ſe reſſemblent, & paroiſſent deſſeignées d'après le même modele.

CHAPITRE XLV.

Ce qu'un Peintre doit faire pour ne se point tromper dans le choix qu'il fait d'un modele.

IL faut premierement qu'un Peintre desseigne sa figure sur le modele d'un corps naturel, dont la proportion soit generalement reconnuë pour belle; ensuite il se fera mesurer luy-même, pour voir en quelle partie de sa personne il se trouvera different de son modele, & combien cette difference est grande, & quand il l'aura une fois observé, il doit évirer avec soin dans ses figures les défauts qu'il aura remarquez en sa personne. Un Peintre ne sçauroit faire trop d'attention à ce que je dis; car comme il n'y a point d'objet qui nous soit plus present ni plus uni que nôtre corps, les défauts qui s'y rencontrent ne nous paroissent pas être des défauts, parce que nous sommes accoûtumez à les voir, souvent même ils nous plaisent, & nôtre ame prend plaisir à voir des choses qui ressemblent au corps qu'elle anime. C'est peut-être pour cette raison qu'il n'y a point de femme, quelque mal faite

qu'elle soit, qui ne trouve quelqu'un qui la recherche.

CHAPITRE XLVI.

De la faute que font les Peintres qui font entrer dans la composition d'un tableau, des figures qu'ils ont desseignées à une lumiere differente de celle dont ils supposent que leur tableau est éclairé.

UN Peintre aura desseigné en particulier une figure avec une grande force de jour & d'ombres, & ensuite par ignorance, ou par inadvertance, il fait entrer la même figure dans la composition d'un tableau où l'action representée se passe à la campagne, & demande une lumiere qui se répande également de tous côtez, & fasse voir toutes les parties des objets. Il arrive au contraire dans l'exemple dont nous parlons, que contre les regles du clair-obscur, on voit des ombres fortes, où il n'y en peut avoir, ou du moins où elles sont presque insensibles, & des reflets où il est impossible qu'il y en ait.

CHAPITRE XLVII.

Division de la Peinture.

LA peinture se divise en deux parties principales : La premiere est le dessein, c'est-à-dire, le simple trait ou le contour qui termine les corps & leurs parties, & qui en marque la figure : La seconde, est le coloris, qui comprend les couleurs que renferme le contour des corps.

CHAPITRE XLVIII.

Division du dessein.

LE dessein se divise aussi en deux parties, qui sont la proportion des parties entr'elles, par rapport au tout qu'elles doivent former, & l'attitude qui doit être propre du sujet, & convenir à l'intention, & aux sentimens qu'on suppose dans la figure qu'on represente.

CHAPITRE XLIX.

De la proportion des membres.

IL faut observer trois choses dans les proportions, la justesse, la convenance, & le mouvement. La justesse

comprend la mesure exacte des parties considerées par rapport les unes aux autres, & au tout qu'elles composent. Par la convenance on entend le caractere propre des personnages selon leur âge, leur état, & leur condition ; en sorte que dans une même figure on ne voïe point en même tems des membres d'un jeune homme & d'un vieillard, ni dans un homme ceux d'une femme ; qu'un beau corps n'ait que de belles parties. Enfin le mouvement qui n'est autre chose que l'attitude & l'expression des sentimens de l'ame, demande dans chaque figure une disposition qui exprime ce qu'elle fait, & la maniere dont elle le doit faire ; car il faut bien remarquer qu'un vieillard ne doit point faire paroître tant de vivacité qu'un jeune homme, ni tant de force qu'un homme robuste, que les femmes n'ont pas le même air que les hommes ; qu'enfin les mouvemens d'un corps doivent faire voir ce qu'il a de force ou de délicatesse.

CHAPITRE L.

Du mouvement, & de l'expression des figures.

TOUTES les figures d'un tableau

doivent être dans une attitude convenable au sujet qu'elles representent, de sorte qu'en les voïant on puisse connoître ce qu'elles pensent, & ce qu'elles veulent dire. Pour imaginer sans peine ces attitudes convenables, il n'y a qu'à considerer attentivement les gestes que font les muets, lesquels expriment leurs pensées par les mouvemens des yeux, des mains, & de tout le corps. Au reste vous ne devez point être surpris que je vous propose un Maître sans langue pour vous enseigner un Art qu'il ne sçait pas luy-même; puisque l'experience peut vous faire connoître qu'il vous en apprendra plus par ses actions que tous les autres avec leurs paroles & leurs leçons. Il faut donc qu'un Peintre, de quelque école qu'il soit, avant que d'arrêter son dessein, considere attentivement la qualité de ceux qui parlent, & la nature de la chose dont il s'agit, afin d'appliquer à propos à son sujet l'exemple d'un muet que je propose.

CHAPITRE LI.

Qu'il faut éviter la dureté des contours.

NE faites point les contours de vos

figures d'une autre teinte que de celle du champ où elles se trouvent; c'est-à-dire, qu'il ne les faut point profiler d'aucun trait obscur qui soit d'une couleur differente de celle du champ, & de celle de la figure.

CHAPITRE LII.

Que les défauts ne sont pas si remarquables dans les petites choses que dans les grandes.

On ne peut pas remarquer dans les petites figures aussi aisément que dans les grandes, les défauts qui s'y rencontrent; cela vient de la grande diminution des parties des petites figures, qui ne permet pas d'en remarquer exactement les proportions: de sorte qu'il est impossible de marquer en quoy ces parties sont défectueuses. Par exemple, si vous regardez un homme éloigné de vous de trois cens pas, & que vous vouliez examiner les traits de son visage, & remarquer s'il est beau, ou mal fait, ou seulement d'une apparence ordinaire, quelque attention que vous y apportiez, il vous sera impossible de le faire: cela vient sans doute de la diminution apparente des

parties de l'objet que vous regardez, causée par son grand éloignement ; & si vous doutez que l'éloignement diminuë les objets, vous pourrez vous en assurer par la pratique suivante. Tenez la main à quelque distance de vôtre visage ; de sorte qu'aïant un doigt élevé & dressé, le bout de ce doigt réponde au haut de la tête de celuy que vous regardez, & vous verrez que vôtre doigt couvre non seulement son visage en longueur ; mais même une partie de son corps : ce qui est une preuve évidente de la diminution apparente de l'objet.

CHAPITRE LIII.

D'où vient que les choses peintes ne peuvent jamais avoir le même relief que les choses naturelles.

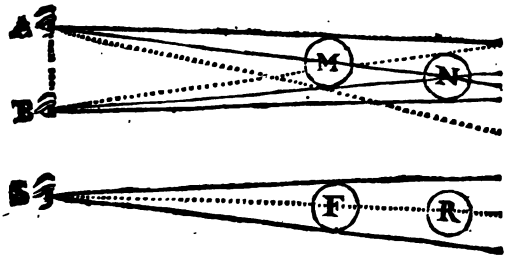
LES Peintres assez souvent se dépitent contre leur ouvrage, & se fâchent de ce que tâchant d'imiter le naturel, ils trouvent que leurs peintures n'ont pas le même relief, ni la même force que les choses qui se voïent dans un miroir ; ils s'en prennent aux couleurs, & disent que leur éclat & la force des ombres surpassent de beaucoup la force

des jours & des ombres de la chose qui est representée dans le miroir ; quelquefois ils s'en prennent à eux-mêmes, & attribuënt à leur ignorance un effet purement naturel, dont ils ne connoissent pas la cause. Il est impossible que la peinture paroisse d'aussi grand relief que les choses vûës dans un miroir, (bien que l'une & l'autre ne soient que superficielles) à moins qu'on ne les regarde qu'avec un œil; en voici la raison: Les deux yeux A. B. voïant les objets N. M. l'un derriere l'autre, M. ne peut pas être entierement occupé par N. parce que la base des raïons visuels est si large, qu'après le second objet, elle voit encore le premier; mais si vous vous servez seulement d'un œil, comme dans la figure S. l'objet F. occupera toute l'étenduë de R. parce que la pyramide des raïons visuels partant d'un seul point, elle a pour base le premier corps F. tellement que le second R. qui est de même grandeur, ne pourra jamais être vû *

CHAP. LIV.

* Leonard de Vinci est fort obscur dans ce chapitre, & peut-être s'est-il trompé ; celuy qui l'a traduit la premiere fois, ne l'a ni expliqué ni corrigé. Voicy ce qu'on peut dire sur la matiere qui est icy traitée. Tout tableau est une perspective, & l'art peut faire paroître les figures d'un tableau avec

autant



CHAPITRE LIV.

Qu'il faut éviter de peindre divers tableaux d'histoire l'une sur l'autre dans une même façade.

CE que je blâme icy est un abus universel, & une faute que tous les Peintres font quand ils peignent des façades de Chapelles : car après avoir peint sur un plan une histoire ; avec son païsage & des bâtimens, ils en peignent plusieurs autres au dessus & à côté de la premiere sur autant de plans differens, en changeant chaque fois de point perspectif : de sorte que

autant de relief qu'en ont les figures naturelles. Mais un tableau ne represente que des figures plates autour desquelles on ne sçauroit tourner pour en voir les differens côtez ; il n'a proprement qu'un point de vûë d'où on puisse les bien voir, au lieu qu'on peut voir de tous côtez les figures naturelles, & elles paroîtront toûjours avec le relief qu'elles ont.

la même façade se trouve peinte avec plusieurs points de vûë differens, ce qui est une grande bévûë pour des Peintres, d'ailleurs habiles ; puisque le point de vûë d'un tableau represente l'œil de celuy qui le regarde. Et si vous me demandez comment on pourra donc peindre sur une même façade la vie d'un Saint, divisée en plusieurs sujets d'histoire : A cela je vous réponds, qu'il faut placer vôtre premier plan avec son point perspectif à une hauteur de vûë convenable à ceux qui verront vôtre tableau ; & sur ce premier plan representer vôtre principale histoire en grand, & puis aller diminuant les figures & les bâtimens de la suite de vôtre sujet, selon les diverses situations des lieux. Et dans le reste de la façade vers le haut, vous y pourrez faire du païsage, avec des arbres d'une grandeur proportionnée aux figures, ou des Anges, si le sujet de l'histoire le demande, ou bien des oiseaux, ou simplement un ciel avec des nuages, & semblables choses, autrement n'entreprenez point de peindre ces sortes de tableaux ; car tout vôtre ouvrage seroit faux, & contre les regles de l'Optique.

CHAPITRE LV.

De quelle lumiere un Peintre se doit servir pour donner à ses figures un plus grand relief.

LES figures qui prennent leur jour de quelque lumiere particuliere, montrent un plus grand relief que celles qui sont éclairées de la lumiere universelle; parce qu'une lumiere particuliere produit des reflets qui détachent les figures du champ du tableau; ces reflets naissent des lumieres d'une figure, & réjalissent sur les ombres de la figure opposée, & luy donnent comme une foible lumiere; mais une figure exposée à une lumiere particuliere, en quelque lieu vaste & obscur, ne reçoit aucun reflet, tellement qu'on n'en peut voir que la partie qui est éclairée: aussi cela se pratique seulement dans les tableaux où l'on peint des nuits avec une lumiere particuliere & petite.

CHAPITRE LVI.

Lequel est plus excellent & plus necessaire de sçavoir donner les jours & les ombres aux figures, ou de les bien contourner.

LES contours des figures font paroître une plus grande connoissance du dessein que les lumieres & les ombres : la premiere de ces deux choses demande plus de force d'esprit, & la seconde plus d'étendnë ; car les membres ne peuvent faire qu'un certain nombre de mouvemens ; mais les projections des ombres, les qualitez des lumieres, leurs dégradations sont infinies.

CHAPITRE LVII.

De quelle sorte il faut étudier.

METTEZ par écrit quels sont les muscles & les tendons, qui selon les differentes attitudes, & les differens mouvemens, se découvrent ou se cachent en chaque membre, ou bien, qui ne font ni l'un ni l'autre ; & vous souvenez que cette étude est tres-importante aux Peintres & aux Sculp-

teurs, que leur profession oblige de connoître les muscles, leurs fonctions, leur usage. Au reste, il faut faire ces remarques sur le corps de l'homme, consideré dans tous les âges, depuis l'enfance jusqu'à la plus grande vieillesse, & observer les changemens qui arrivent à chaque membre durant la vie; par exemple, s'il devient plus gras ou plus maigre, quel est l'effet des jointures, &c.

CHAPITRE LVIII.

Remarque sur l'expression & sur les attitudes.

DANS les actions naturelles que les hommes font sans reflexion; il faut qu'un Peintre observe les premiers effets, qui partent d'une forte inclination, & du premier mouvement des passions, & qu'il fasse des esquisses de ce qu'il aura remarqué pour s'en servir dans l'occasion, en posant dans la même attitude un modele qui luy fasse voir quelles parties du corps travaillent dans l'action qu'il veut representer.

CHAPITRE LIX.

Que la Peinture ne doit être vûë que d'un seul endroit.

LA peinture ne doit être vûë que d'un seul endroit, comme on en peut juger par cet exemple. Si vous voulez representer en quelque lieu élevé une boule ronde, il faut necessairement que vous luy donniez un contour d'ovale en forme d'œuf, & vous retirer en arriere, jusqu'à ce qu'elle paroisse ronde.

CHAPITRE LX.

Remarque sur les ombres.

QUAND après avoir examiné les ombres de quelque corps, vous ne pouvez connoître jusques où elles s'étendent, s'il arrive que vous les imitiez, & que vous en peigniez de semblables dans un tableau, aïez soin de ne les point trop finir, afin de faire connoître par cette negligence ingenieuse qui n'est que l'effet de vos reflexions, que vous imitez parfaitement la nature.

CHAPITRE LXI.

Comment il faut representer les petits enfans.

Si les enfans que vous voulez representer sont assis, il faut qu'ils fassent paroître des mouvemens fort prompts, & méme des contorsions de corps; mais s'ils sont debout, ils doivent au contraire paroître timides, & saisis de crainte.

CHAPITRE LXII.

Comment on doit representer les vieillards.

Les vieillards, lorsqu'ils sont debout, doivent être representez dans une attitude paresseuse, avec des mouvemens lents, les genoux un peu pliez, les pieds à côté l'un de l'autre, mais écartez, le dos courbé, la tête panchée sur le devant, & les bras plûtôt serrez que trop étendus.

CHAPITRE LXIII.

Comment on doit representer les vieilles.

Les vieilles doivent paroître arden-

tes & coleres, pleines de rage, comme des furies d'Enfer; mais ce caractere doit se faire remarquer dans les airs de tête, & dans l'agitation des bras, plûtôt que dans les mouvemens des pieds.

CHAPITRE LXIV.

Comment on doit peindre les femmes.

IL faut que les femmes fassent paroître dans leur air beaucoup de retenuë & de modestie; qu'elles aïent les genoux serrez, les bras croisez ou approchez du corps, & pliez sans contrainte sur l'estomac, la tête doucement inclinée, & un peu panchée sur le côté.

CHAPITRE LXV.

Comment on doit representer une nuit.

UNE chose qui est entierement privée de lumiere, n'est rien que tenebres. Or la nuit étant de cette nature, si vous y voulez representer une histoire, il faut faire en sorte qu'il s'y rencontre quelque grand feu qui éclaire les objets à peu près de la maniere que je vais dire. Les choses qui se trouveront plus près du feu, tiendront

davantage

davantage de sa couleur; parce que plus une chose est près d'un objet, plus elle reçoit de sa lumiere, & participe à sa couleur; & comme le feu répand une couleur rouge, il faudra que toutes les choses qui en seront éclairées, aïent une teinte rougeâtre, & qu'à mesure qu'elles en seront plus éloignées, cette couleur rouge s'affoiblisse, en tirant sur le noir, qui fait la nuit. Pour ce qui est des figures, voici ce que vous y observerez. Celles qui sont entre vous & le feu, semblent n'en être point éclairées; car du côté que vous les voïez, elles n'ont que la teinte obscure de la nuit, sans recevoir aucune clarté du feu; & celles qui sont aux deux côtez, doivent être d'une teinte demi-rouge & demi-noire; mais les autres qu'on pourra voir au de-là de la flamme seront toutes éclairées d'une lumiere rougeâtre sur un fond noir. Quant aux actions & à l'expression des mouvemens, il faut que les figures qui sont plus proches du feu portent les mains sur le visage, & se couvrent avec leurs manteaux pour se garantir du trop grand éclat du feu & de sa chaleur, & tournent le visage de l'autre côté, comme quand on veut fuïr,

ou s'éloigner de quelque lieu ; vous ferez aussi paroître ébloüis de la flamme, la plûpart de ceux qui sont éloignez, & ils se couvriront les yeux de leurs mains pour parer de la trop grande lumiere.

CHAPITRE LXVI.

Comment il faut representer une tempête.

SI vous voulez bien representer une tempête, considerez attentivement ses effets. Lorsque le vent souffle sur la mer ou sur la terre, il enleve tout ce qui n'est pas fortement attaché à quelque chose, il l'agite confusément & l'emporte. Ainsi pour bien peindre une tempête, vous representerez les nuages entrecoupez & portez avec impetuosité par le vent du côté qu'il souffle, l'air tout rempli de tourbillons d'une poussiere sablonneuse qui s'éleve du rivage, des feüilles, & même des branches d'arbres enlevées par la violence & la fureur du vent, la campagne toute en desordre par une agitation universelle de tout ce qui s'y rencontre, des corps legers & susceptibles de mouvement répandus con-

fusément dans l'air, les herbes couchées, quelques arbres arrachez, & renversez, les autres se laissant aller au gré du vent, les branches ou rompuës ou courbées, contre leur situation naturelle, les feüilles toutes repliées de differentes manieres & sans ordre : enfin des hommes qui se trouvent dans la campagne, les uns seront renversez & embarrassez dans leurs manteaux, couverts de poussiere & méconnoissables, les autres qui sont demeurez debout paroîtront derriere quelque arbre & l'embrasseront, de peur que l'orage ne les entraîne, quelques autres se couvrant les yeux de leurs mains pour n'être point aveuglez de la poussiere, seront courbez contre terre, avec des draperies volantes, & agitées d'une maniere irreguliere, ou emportées par le vent. Si la tempête se fait sentir sur la mer, il faut que les vagues qui s'entrechoquent la couvrent d'écume, & que le vent en remplisse l'air comme d'une neige épaisse ; que dans les vaisseaux qui seront au milieu des flots, on y voïe quelques matelots tenans quelques bouts de cordes rompuës, des voiles brisées étrangement agitées, quel-

ques mats rompus & renversez sur le vaisseau, tout delabré au milieu des vagues, des hommes criants se prendre à ce qui leur reste du debris de ce vaisseau. On pourra feindre aussi dans l'air des nuages emportez avec impetuosité par les vents, arrêtez, & repoussez par les sommets des hautes montagnes, se replier sur eux-mêmes, & les environner, comme si c'étoient des vagues rompuës contre des écueils, le jour obscurci d'épaisses tenebres, & l'air tout rempli de poudre, de pluïe, & de gros nuages.

CHAPITRE LXVII.

Comme on doit representer aujourd'huy une bataille.

Vous peindrez premierement la fumée de l'artillerie mêlée confusément dans l'air avec la poussiere que font les chevaux des combattans, & vous exprimerez ainsi ce mêlange confus. Quoique la poussiere s'eleve facilement en l'air, parce qu'elle est fort menuë, neanmoins parce qu'elle est terrestre & pesante, elle retombe naturellement, & il n'y a que les parties les plus subtiles qui demeurent en l'air,

Vous la peindrez donc d'une teinte fort legere, & presque semblable à celle de l'air; la fumée qui se mêle avec l'air & la poussiere, étant montée à une certaine hauteur, elle paroîtra comme des nuages obscurs. Dans la partie la plus élevée, on discernera plus clairement la fumée que la poussiere, & la fumée paroîtra d'une couleur un peu azurée & bleuâtre; mais la poussiere conservera son coloris naturel du côté du jour; ce mélange d'air, de fumée, & de poussiere sera beaucoup plus clair sur le haut que vers le bas. Plus les combattans seront enfoncez dans ce nuage épais, moins on les pourra discerner, & moins encore on distinguera la difference de leurs lumieres d'avec leurs ombres. Vous peindrez d'un rouge de feu les visages, les personnes, l'air, les armes, & tout ce qui se trouvera aux environs; & cette rougeur diminuëra à mesure qu'elle s'éloigne de son principe; & enfin elle se perdra tout-à-fait. Les figures qui seront dans le lointain, entre vous & la lumiere, paroîtront obscures sur un champ clair, & leurs jambes seront moins distinctes & moins visibles; parce que près

de terre la poussiere est plus épaisse & plus grossiere. Si vous representez hors de la mêlée quelques cavaliers courants, faites élever entr'eux & derriere eux de petits nuages de poussiere à la distance de chaque mouvement de cheval, & que ces nuages s'affoiblissent & disparoissent à mesure qu'ils seront plus loin du cheval qui les a fait élever, & même que les plus éloignez soient plus hauts, plus étendus, & plus clairs, & les plus proches plus grossiers, plus sensibles, plus épais, & plus ramassez. Que l'air paroisse rempli de traînées de feu, semblables à des éclairs, que de ces especes d'éclairs que la poudre forme en s'enflammant les uns tirent en haut, que les autres retombent en bas; que quelques-uns soient portez en ligne droite, & que les balles des armes à feu laissent après elles une traînée de fumée. Vous ferez aussi les figures sur le devant couvertes de poudre sur les yeux, sur le visage, sur les cils des yeux, & sur toutes les autres parties sujettes à retenir la poussiere. Vous ferez voir les vainqueurs courans, aïant les cheveux épars, agitez au gré du vent, aussi bien que leurs drapperies, le visage

ridé, les sourcils enflez & approchez l'un de l'autre : que leurs membres fassent un contraste entr'eux, c'est-à-dire, si le pied droit marche le premier, que le bras gauche soit aussi le plus avancé ; & si vous representez quelqu'un tombé à terre, qu'on le remarque à la trace qui paroît sur la poussiere ensanglantée ; & tout autour sur la fange détrempée on verra les pas des hommes & des chevaux qui y ont passé. Vous ferez encore voir quelques chevaux entraînans & déchirans miserablement leur Maître mort, attaché par les étriers, ensanglantant tout le chemin par où il passe. Les vaincus mis en deroute, auront le visage pâle, les sourcils hauts & étonnez, le front tout ridé, les narines retirées en arc, & replissées depuis la pointe du nez jusqu'auprés de l'œil, la bouche béante & les lévres retroussées, découvrant les dents & les déserrant comme pour crier bien haut ; Que quelqu'un tombé par terre & blessé, tienne une main sur ses yeux effarez, le dedans tourné vers l'ennemi, & se soûtienne de l'autre, comme pour se relever ; vous en ferez d'autres fuïans & crians à pleine tête : le

champ de bataille sera couvert d'armes de toutes sortes sous les pieds des combattans, de boucliers, de lances, d'épées rompuës, & d'autres semblables choses; entre les morts on en verra quelques-uns demi-couverts de poussiere & d'armes rompuës, & quelques autres tout couverts, & presque enterrez; la poussiere & le terrain détrempé de sang fera une fange rouge, des ruisseaux de sang sortant des corps, couleront parmi la poussiere: on en verra d'autres en mourant grincer les dents, rouller les yeux, serrer les poingts, & faire diverses contorsions du corps, des bras, & des jambes: on pourroit feindre quelqu'un desarmé & terrassé par son ennemi, se défendre encore avec les dents & les ongles: on pourra representer quelque cheval échappé, courant au travers des ennemis, les crins épars & flottans au vent, faire des ruades, & un grand desordre parmi eux: on y verra quelque malheureux estropié, tomber par terre, & se couvrir de son bouclier, & son ennemi courbé sur luy, s'efforçant de luy ôter la vie: on pourroit encore voir quelque troupe d'hommes couchez pêle-mêle sous un

cheval mort ; & quelques-uns des vainqueurs sortant du combat & de la presse, s'essuïer avec les mains les yeux offusquez de la poussiere, & les jouës toutes crasseuses & barboüillées de la fange qui s'étoit faite de leur sueur & des larmes que la poussiere leur a fait couler des yeux. Vous verrez les escadrons venans au secours, pleins d'une esperance mêlée de circonspection, les sourcils hauts, & se faisant ombre sur les yeux avec la main pour discerner mieux les ennemis dans la mêlée & au travers de la poussiere, & être attentifs au commandement du Capitaine, & le Capitaine le bâton haut, courant, & montrant le lieu où il faut aller : on y pourra feindre quelque fleuve, & dedans des cavaliers, faisant voler l'eau tout autour d'eux en courant, & blanchir d'écume tout le chemin par où ils passent : il ne faut rien voir dans tout le champ de bataille qui ne soit rempli de sang, & d'un horrible carnage.

CHAPITRE LXVIII.

Comment il faut peindre un lointain.

C'EST une chose évidente, & connuë de tout le monde, que l'air est en quelques endroits plus grossier & plus épais qu'il n'est en d'autres, principalement quand il est plus proche de terre & à mesure qu'il s'éleve en haut il est plus subtil, plus pur, & plus transparent. Les choses hautes & grandes, desquelles vous vous trouvez éloigné, se verront moins vers les parties basses, parce que le raïon visuel qui les fait voir passe au travers d'une longue masse d'air épais & obscur; & on prouve que vers le sommet elles sont vûës par une ligne, laquelle bien que du côté de l'œil elle commence dans un air grossier; neanmoins comme elle aboutit au sommet de son objet, elle finit dans un air beaucoup plus subtil que n'est celuy des parties basses; & ainsi à mesure que cette ligne ou raïon visuel s'éloigne de l'œil, elle se subtilise comme par degrez, en passant d'un air pur dans un autre qui l'est davantage: de sorte qu'un Peintre qui a des monta-

gnes à representer dans un païsage, doit observer que de colline en colline le haut en paroîtra toûjours plus clair que le bas; & quand la distance de l'une à l'autre sera plus grande, il faut que le haut en soit aussi plus clair à proportion; & plus elles seront élevées, plus les teintes claires & legeres en feront mieux remarquer la forme & la couleur.

CHAPITRE LXIX.

Que l'air qui est près de la terre, doit paroître plus éclairé que celuy qui en est loin.

PARCE que l'air qui est près de la terre est plus grossier que celuy qui en est loin; il reçoit & renvoïe beaucoup plus de lumiere, vous pouvez le remarquer lorsque le Soleil se leve; car si vous regardez alors du côté du Couchant, vous verrez de ce côté-là une grande clarté, & vous ne verrez rien de semblable vers le haut du ciel: cela vient de la reflexion des raïons de lumiere qui se fait sur la terre & dans l'air grossier; de sorte que si dans un païsage vous representez un ciel qui se termine sur l'horison, il faudra que

la partie basse du ciel qui reçoit la lumiere du soleil ait un grand éclat, & que cette blancheur altere un peu sa couleur naturelle, qui ne se verra en cet endroit qu'à travers l'air grossier: au contraire, le ciel qui est au dessus de la tête, doit moins participer à cette couleur blafarde; parce que les raïons de lumiere n'ont pas à penetrer tant d'air grossier & rempli de vapeurs. L'air près de terre est quelquefois si épais, que si vous regardez certains jours le soleil, lorsqu'il se leve, vous verrez que ses raïons ne sçauroient presque passer au travers de l'air.

CHAPITRE LXX.

Comment on peut donner un grand relief aux figures, & faire qu'elles se détachent du fond du tableau.

LES figures de quelque corps que ce soit, paroîtront se détacher du fond du tableau, & avoir un grand relief, lorsque le champ sur lequel sont les figures, sera mêlé de couleurs claires & obscures; avec la plus grande varieté qui sera possible sur les contours des figures, comme je le montrerai en

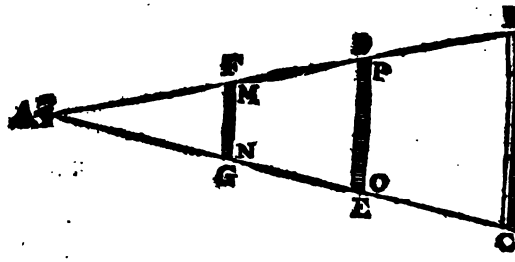
son lieu ; mais il faut qu'en l'assortiment de ces couleurs, la dégradation des teintes, c'est-à-dire, la diminution de clarté dans les blanches, & d'obscurité dans les noires, y soit judicieusement observée.

CHAPITRE LXXI.

Comment on doit representer la grandeur des objets que l'on peint.

POUR representer la juste grandeur des choses qui servent d'objet à l'œil, si le dessein est petit, comme sont ordinairement les ouvrages de miniature ; il faut que les premieres figures qui sont sur le devant soient aussi finies que celles des grands tableaux ; parce que les ouvrages de miniature étant petits, ils doivent être vûs de près, & les grands tableaux doivent être vûs de plus loin ; d'où il arrive que les figures qui sont si differentes en grandeur, paroîtront neanmoins de même grandeur. La raison qu'on en apporte ordinairement, se prend de la grandeur de l'angle sous lequel l'œil voit ces figures, & on expose ainsi cette raison. Que le tableau soit B. C. & l'œil A. & que D. E. soit un verre par

lequel passe l'image des figures qui sont representées en B. C. Je dis que l'œil A. demeurant ferme, la grandeur de la copie, ou de la peinture du tableau B.C. qui se fait sur le verre D.E. doit être d'autant plus petite, que le verre D.E. sera plus proche de l'œil A. & qu'elle doit être aussi finie que le tableau même; parce qu'elle doit representer parfaitement la distance dans laquelle est le tableau; & si on veut faire le tableau B. C. sur D. E. cette figure ne doit pas être si achevée ni si terminée que la figure B. C. & elle doit l'être davantage que la figure M N. transportée sur le tableau F. G. parce que si la figure P. O. étoit aussi



achevée que la figure B. C. la perspective de O. P. se trouveroit fausse; car quoiqu'eu égard à la diminution de la

figure, elle fût bien, B. C. étant diminué ou racourci à la grandeur de P.O. neanmoins elle seroit trop finie, ce qui ne s'accorderoit pas bien avec la distance; parce qu'en voulant representer la figure B. C. tres-finie, alors elle ne paroîtroit plus être en B. C. mais en P. O. ou en F. G.

CHAPITRE LXXII.

Quelles choses doivent être plus finies, & quelles choses doivent l'être moins.

LES choses proches, ou qui sont sur le devant du tableau, doivent être plus finies & plus terminées que celles qu'on feint être vûës dans le lointain, lesquelles il faut toucher plus legerement, & laisser moins finies.

CHAPITRE LXXIII.

Que les figures separées ne doivent point paroître se toucher, & être jointes ensemble.

FAITES en sorte que les couleurs que vous donnerez à vos figures soient tellement assorties, qu'elles s'entredonnent de la grace, & quand une des couleurs sert de champ à l'autre,

que ce soit avec une telle discretion, qu'elles ne paroissent point unies & attachées l'une à l'autre, bien qu'elles fussent d'une même espece de couleur; mais que la diversité de leur teinte foible ou forte soit proportionnée à la distance qui les sépare, & à l'épaisseur de l'air qui est entre deux, & que par la même regle les contours se trouvent aussi proportionnez, c'est-à-dire, soient plus ou moins terminez, selon la distance ou la proximité des figures.

CHAPITRE LXXIV.

Si le jour se doit prendre en face ou de côté, & lequel des deux donne plus de grace.

LE jour pris en-face donnera un grand relief aux visages qui sont placez entre des parois obscures & peu éclairées, principalement si le jour leur vient d'enhaut. La cause de ce relief est, que les parties les plus avancées de ces visages, sont éclairées de la lumiere universelle de l'air qui est devant eux, tellement que ces parties ainsi éclairées, ont des ombres presque insensibles, & au contraire, les parties plus éloignées reçoivent de l'ombre

de l'obscurité des parois, & elles en reçoivent plus à mesure qu'elles sont plus éloignées des parties avancées, & plus enfoncées dans l'ombre. De plus remarquez que le jour qui vient d'enhaut n'éclaire point toutes les parties du visage, dont quelques unes sont couvertes par celles qui ont du relief; comme les sourcils qui ôtent le jour à l'orbite des yeux, le nez qui l'ôte à une partie de la bouche, & le menton qui l'ôte à la gorge.

CHAPITRE LXXV.

De la reverberation, ou des reflets de lumiere.

LES reflèts de lumiere viennent des corps clairs & transparens, dont la superficie est polie & médiocrement épaisse : car ces corps étant frappez de quelque lumiere, elle réjaillit comme une balle qui fait un bond, & elle se réflechit sur le premier objet qu'elle rencontre du côté opposé à celuy d'où elle vient.

CHAPITRE LXXVI.

Des endroits où la la lumiere ne peut être reflechie.

LES superficies des corps épais sont environnées de lumieres & d'ombres, qui ont des qualitez differentes. On distingue deux sortes de lumieres, l'une qu'on appelle originale, & l'autre qu'on appelle dérivée : la lumiere originale est celle d'un corps, qui ne la reçoit point d'ailleurs, & qui l'a dans luy-même ; comme le feu, le soleil, & même l'air, qui en est pénétré de tous côtez, quoy qu'il la reçoive du soleil : la lumiere dérivée est une lumiere refléchie, une lumiere qu'un corps reçoit d'ailleurs, & qu'il n'a point de luy-même. Venons maintenant au sujet de ce Chapitre. Je dis qu'un corps ne refléchira point de lumiere du côté qu'il est dans l'ombre, c'est-à-dire, du côté qui est tourné vers quelque lieu sombre, à cause des arbres, des bois, des herbes qui l'empêchent de recevoir la lumiere ; & quoyque chaque branche & chaque fréille reçoive la lumiere, vers laquelle elle est tournée : cependant la quan-

té de feüilles & de branches forme un corps opaque, que la lumiere ne peut pénetrer; elle ne peut pas même être refléchie sur un corps opposé, à cause de l'inégalité des surfaces de tant de feüilles & de tant de branches; tellement que ces sortes d'objets ne sont gueres capables de refléchir la lumiere, & de faire des reflets.

CHAPITRE LXXVII.

Des reflets.

Les reflets participeront plus ou moins à la couleur de l'objet sur lequel ils sont produits, & à la couleur de l'objet qui les produit, selon que l'objet qui les reçoit a une surface plus ou moins polie que celuy qui les produit.

CHAPITRE LXXVIII.

Des reflets de lumiere qui sont portez sur des ombres.

Si la lumiere du jour éclairant quelque corps, est refléchie sur les ombres qui l'environnent, elle formera des reflets, qui seront plus ou moins clairs, selon la force de leur lumiere, & selon

qu'ils sont plus ou moins proches du corps qui renvoïe la lumiere. Il y en a qui negligent cette observation, que d'autres mettent en pratique, & cette diversité de sentiment & de pratique, partage les Peintres en deux Sectes, & chaque Secte blâme celle qui luy est opposée. Si vous voulez garder un juste milieu, & n'être blâmé de personne, je vous conseille de ne faire des reflets de lumiere que lorsque la cause de ces reflets & de leurs teintes sera assez évidente pour être connuë de tout le monde. Usez en de même, lorsque vous ne faites point de reflets, & qu'on voïe qu'il n'y avoit pas raison d'en faire.

CHAPITRE LXXIX.

Des endroits où les reflets de lumiere paroissent davantage, & de ceux où ils paroissent moins.

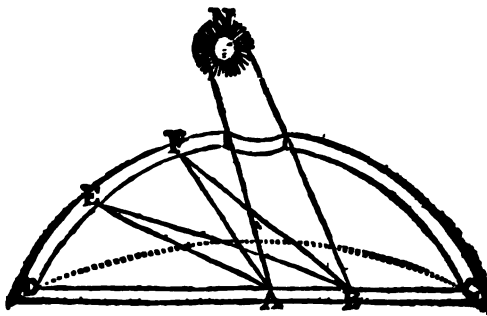
LES reflets de lumiere ont plus ou moins de clarté, c'est-à dire, sont plus ou moins apparens, selon que le champ sur lequel ils se rencontrent, est plus ou moins obscur. Si le champ est plus obscur que le reflet, alors le reflet paroîtra fort, & sera sensible à l'œil pa-

la grande difference des couleurs du champ & du reflet ; mais si le reflet se trouve sur un fond plus clair qu'il n'est luy-même, alors ce reflet sera moins éclatant à cause de la blancheur sur laquelle il se termine ; & ainsi il deviendra presque imperceptible.

CHAPITRE LXXX.

Quelle partie du reflet doit être plus claire.

Le reflet sera plus clair & plus vif dans la partie qui recevra sa lumiere entre des angles plus égaux; par exemple, soit le centre de la lumiere N. & que A. B. soit la partie éclairée du corps A. B. C. F. E. D. de laquelle la



lumiere soit refléchie & renvoïée tout autour de la concavité opposée du même corps, qui n'est point éclairé

de ce côté-là. Supposons aussi que cette lumiere qui se reflechit en F. soit portée entre des angles égaux, ou à peu près égaux : le reflet E. n'aura point les angles si égaux sur la base que le reflet F. comme on le peut voir par la grande difference qu'il y a entre les angles E. A. B. & E. B. A. Ainsi le point F. recevra plus de lumiere que le point E. & le reflet F. sera plus éclatant que le reflet E. parce que quoyque les angles F. & E. aient une même base, les angles opposez au point F. sont plus semblables entre eux que les angles opposez au point E. D'ailleurs, selon les regles de la perspective, le point F. doit être plus éclairé que le point E. parce qu'il est plus près du corps lumineux A. B. dont ils reçoivent la lumiere.

CHAPITRE LXXXI.

Des reflets du coloris de la carnation.

Les reflets de la carnation qui se forment par la reflexion de la lumiere sur une autre carnation, sont plus rouges, d'une couleur plus vermeille, & d'un coloris plus vif & plus éclatant qu'aucune autre partie du corps &

& cela arrive, parce que la superficie de tout corps opaque participe d'autant plus à la couleur du corps qui l'éclaire, que ce corps est plus proche, & d'autant moins qu'il est plus éloigné ; elle y participe aussi plus ou moins, selon qu'il est plus ou moins grand ; parce qu'un grand objet qui renvoïe beaucoup de lumiere, empêche que celle que les autres objets voisins envoïent, n altere la sienne : ce qui arriveroit infailliblement, si cet objet étoit petit ; car alors toutes ces lumieres & tous ces reflets se confondroient, & leurs couleurs se mêleroient ensemble. Il peut cependant arriver qu'un reflet tienne plus de la couleur d'un corps plus petit, dont il est proche que de la couleur d'un plus grand dont il est fort éloigné, & qui a des effets moins sensibles, à cause de la grande distance.

CHAPITRE LXXXII.

En quels endroits les reflets sont plus sensibles.

De tous les reflets, celuy qui a un champ plus obscur, doit paroître plus terminé & plus sensible ; & au con-

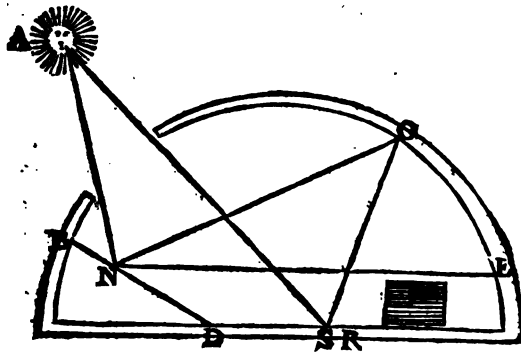
traire celui qui a un champ plus clair, est moins sensible : cela vient de la diversité des ombres opposées, qui fait que la moins obscure donne de la force à celle qui l'est davantage, & elle la fait paroître encore plus obscure qu'elle ne l'est. De même les choses qui ont une differente blancheur étant opposées, la plus blanche fait paroître l'autre comme ternie & moins blanche qu'elle ne l'est en effet.

CHAPITRE LXXXIII.

Des reflets doubles & triples.

Les reflets doubles ont plus de force que les reflets simples, & les lumieres qui se trouvent entre les lumieres incidentes & ces reflets, sont fort peu obscures. On appelle reflet simple, celuy qui n'est formé que d'un seul corps éclairé, & reflet double celuy qui reçoit la lumiere de deux corps : on peut juger par là de ce que c'est qu'un reflet triple. Venons à la preuve de la proposition; soit le corps lumineux A. les reflets directs A. N. A. S. les parties éclairées N. & S. les parties de ces mêmes corps qui sont éclairées par les reflets O. & E. le

reflet



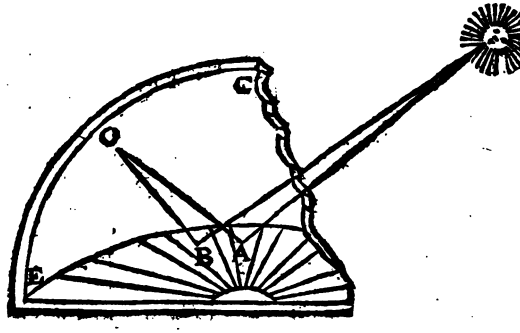
reflet A. N. E. soit le reflet simple, & A. N. O. A. S. O. le reflet double. Le reflet simple E. est formé par le corps éclairé B. D. & le reflet double O. reçoit de la lumiere des corps éclairez B. D. & D. R. d'où il arrive que son ombre est fort peu obscure; parce qu'elle se trouve entre la lumiere d'incidence N. & celle du reflet N. O. S. O.

CHAPITRE LXXXIV.

Que la couleur d'un reflet n'est pas simple, mais mêlée de deux ou de plusieurs couleurs.

UN corps qui renvoïe la lumiere sur un autre corps, ne luy communi-

que pas sa couleur telle qu'il l'a luy-même ; mais il se fait un mêlange de plusieurs couleurs, s'il y en a plusieurs qui soient portées par des reflets dans un même endroit. Par exemple, soit la couleur jaune A. qui soit refléchie sur la partie O. du corps spherique C. O. E. que la couleur bleuë B. ait son reflet sur la même partie O. Par le mèlange de ces deux couleurs dans le point O. il se fera un reflet de cou-

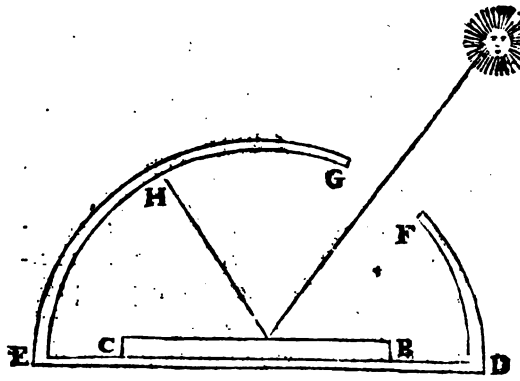


leur verte si le fond est blanc ; parce que l'experience fait voir que les couleurs jaune & bleuë mêlées ensemble, font un tres-beau verd.

CHAPITRE LXXXV.

Que les reflets sont rarement de la couleur du corps d'où ils partent, ou de la couleur du corps où ils sont portez.

IL arrive tres-rarement que les reflets soient ou de la couleur du corps d'où ils partent, ou de la couleur du corps sur lequel ils tombent; parce que ces deux couleurs se mêlent ensemble, & en forment une troisiéme. Par exemple, soit le corps spherique



D. F. G. E. de couleur jaune, que l'objet B. C. qui luy envoïe un reflet dans le point H. soit de couleur bleuë, le point H. où tombe ce reflet, prendra

une teinte verte, lorſqu'il ſera éclairé de la lumiere du ſoleil qui eſt répanduë dans l'air.

CHAPITRE LXXXVI.

En quel endroit un reflet eſt plus éclatant & plus ſenſible.

ENTRE les reflets qui ont la même figure, la même étenduë, & la même force, la partie qui paroîtra plus ou moins obſcure, ſera celle qui viendra ſe terminer ſur un champ plus ou moins obſcur.

Les ſuperficies des corps participent davantage à la couleur des objets qui refléchiſſent ſur elle leur figure ſous des angles plus égaux.

Des couleurs que les objets refléchiſſent ſur les ſuperficies des corps oppoſez entre des angles égaux, celle-là doit être la plus vivement empreinte, dont le reflet viendra de plus près.

Entre les couleurs de divers objets qui envoïent leurs reflets par les mêmes angles, & d'une diſtance égale ſur la ſurface des corps oppoſez, celle-là ſe refléchira avec plus de force, dont la teinte ſera plus claire.

L'objet qui refléchira plus vivement

sa propre couleur sur l'objet qui luy est opposé, sera celuy qui n'aura autour de luy aucune teinte que de son espece. Et le plus confus de tous les reflets est celuy qui est produit par un plus grand nombre d'objets de differentes couleurs.

La couleur qui sera plus prés d'un reflet luy communiquera sa teinte avec plus de force que les autres couleurs qui en sont plus éloignées.

Enfin un Peintre doit donner aux reflets des figures, la couleur des parties des drapperies qui sont plus près des carnations sur lesquelles ces reflets sont portez : mais il ne faut pas que ces couleurs refléchies soient trop vives, ni trop marquées, s'il n'y a quelque raison particuliere qui oblige d'en user autrement.

CHAPITRE LXXXVII.

Des couleurs refléchies.

TOUTES les couleurs refléchies sont moins vives, & ont moins de force que celles qui reçoivent la lumiere directement ; & cette lumiere directe ou incidente a la même proportion avec la lumiere refléchie, que les ob-

jets lumineux qui en sont les causes, ont entr'eux en force & en clarté.

CHAPITRE LXXXVIII.

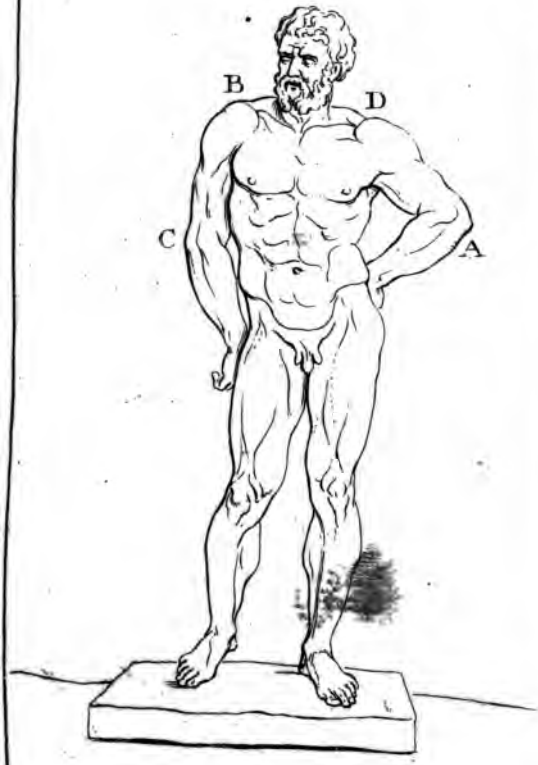
Des termes des reflets, ou de la projection des lumieres refléchies.

UN reflet qui part d'un corps plus obscur que n'est celuy sur lequel il est reçu, sera foible & presque insensible; & au contraire un reflet sera fort sensible, quand le champ sur lequel il est reçu sera plus obscur que le terme d'où part ce reflet: enfin il sera plus sensible à proportion que le champ sera plus obscur, ou plus obscur à proportion que le champ sera plus clair.

CHAPITRE LXXXIX.

De la position des figures.

AUTANT que le côté gauche de la figure D. A. diminue à cause de la position de la figure, autant le côté opposé B. C. qui est le côté droit, augmente & s'allonge; c'est-à-dire, qu'à mesure que la partie de la figure, qui est depuis l'épaule gauche D. jusqu'à la ceinture A. du même côté, la partie opposée du côté droit, depuis B. jus-


B
D
C
A

qu'à C. augmente ; mais le nombril, ou le milieu du corps demeure toûjours à la même hauteur. Cette diminution des parties du côté gauche de la figure, vient de ce qu'elle porte sur le pied gauche, qui devient par cette position le centre de tout le corps. Ainsi le point du milieu qui est sous la gorge entre les deux clavicules, quitte la ligne perpendiculaire du corps quand il est droit, pour en former une autre qui passe par la jambe gauche, & qui va finir au pied du même côté. Et plus cette ligne s'éloigne du milieu du corps, plus aussi les lignes orizontales qui la traversent. perdent leurs angles droits en panchant du côté gauche qui soûtient le corps.

CHAPITRE XC.

Comment on peut apprendre à bien agrouper les figures dans un tableau d'histoire.

QUAND vous sçaurez bien la Perspective & l'Anatomie, & que vous connoîtrez suffisamment la forme de chaque corps, appliquez vous à considerer dans toutes les occasions l'atti-

tude & les geſtes des hommes dans toutes leurs actions. Par exemple, lorſque vous allez à la promenade, & que vôtre eſprit eſt plus libre, remarquez les mouvemens de tous ceux que vous voïez, ſoit qu'ils s'entretiennent familierement, ſoit qu'ils conteſtent enſemble & ſe querellent, ou qu'ils en viennent aux mains. Obſervez ce que font ceux qui ſont autour d'eux, & qui tâchent de les ſeparer, ou qui s'amuſent à les regarder, & deſſeignez ſur le champ ce que vous aurez remarqué. Il faut pour cela avoir toûjours avec vous un porte-feüille ou des tablettes, dont les feüillets ſoient tellement attachez, qu'on les puiſſe ôter ſans les déchirer; car ces recueïls d'études doivent être conſervez avec grand ſoin pour ſervir dans l'occaſion : la memoire ne pouvant pas conſerver les images d'une infinité de choſes qui ſervent d'objet à la Peinture.

CHAPITRE XCI.

Quelle proportion il faut donner à la hauteur de la premiere figure d'un tableau d'hiſtoire.

LA hauteur de la premiere figure de

vôtre tableau doit être moindre que le naturel, à proportion de l'enfoncement que vous luy donnez au de-là de la premiere ligne du plan du tableau, & les autres diminuëront aussi à proportion, suivant la même dégradation, ou l'éloignement du plan où elles sont.

CHAPITRE XCII.

Du relief des figures qui entrent dans la composition d'une histoire.

DES figures qui composent une histoire; celle qui sera representée plus près de l'œil, doit avoir un plus grand relief; en voicy la raison. Cette couleur là doit paroître plus marquée & plus parfaite dans son espece, qui a moins d'air entr'elle, & l'œil qui la considere : c'est à cause de cela même que les ombres qui font paroître les corps opaques plus relevez, paroissent plus fortes & plus obscures de prês que de loin; parce que la quantité d'air qui est entr'elles & l'œil les broüille, & les confond avec les couleurs des objets; ce qui n'arrive pas aux ombres voisines de l'œil, où elles donnent à chaque corps du relief à proportion qu'elles sont obscures.

CHAPITRE CXIII.

Du racourcissement des figures d'un tableau.

LORS qu'un Peintre n'a qu'une seule figure à faire dans son tableau, il doit éviter tous les racourcissemens, tant des membres particuliers que de tout le corps ; parce qu'il seroit obligé de répondre à tous momens aux questions de ceux qui n'ont pas l'intelligence de son Art ; mais aux grandes compositions, où il entre plusieurs figures, il peut en faire avec liberté de toutes sortes, selon le sujet qu'il traite, & sur tout dans les batailles, où il se rencontre par necessité un nombre infini de contorsions & de mouvemens de figures qui se battent, & qui sont mêlées confusément ensemble dans les fracas & l'agitation furieuse d'une bataille.

CHAPITRE XCIV.

De la diversité des figures dans une histoire.

DANS les grandes compositions d'histoire, on doit voir des figures de plusieurs sortes, soit pour la complexion, soit pour la taille, soit pour les

ornations, soit pour les attitudes. Qu'il y ait des figures grasses & pleines d'embonpoint; qu'il y en ait d'autres qui soient maigres & sveltes, qu'il y en ait de grandes & de courtes, de fortes, de robustes, & de foibles, de gaïes, de tristes, & de melancholiques: que quelques-unes aïent des cheveux crépus, que d'autres les aïent plus mols & plus unis; qu'aux uns le poil soit long, & aux autres court; que les mouvemens prompts & vifs de quelques figures contrastent avec les mouvemens doux & lents de quelques autres: Enfin il faut qu'il y ait de la varieté dans la forme, dans la couleur, dans les plis des drapperies, & generalement dans tout ce qui peut entrer dans la composition d'une histoire.

CHAPITRE XCV.

Comment il faut étudier les mouvemens du corps humain.

AVANT que de s'appliquer à l'étude de l'expression des mouvemens de l'homme, il faut avoir une connoissance generale de tous les membres du corps & de ses jointures, en toutes les positions où ils peuvent être, puis est-

quisser legerement dans l'occasion l'action des personnes, sans qu'ils sçachent que vous les considerez; parce que s'ils s'en appercevoient, ils perdroient la force & le caractere naturel de l'expression avec laquelle ils se portoient à l'action: comme lorsque deux hommes coleres & emportez contestent ensemble, chacun prétendant avoir raison; on les voit remuer avec furie les sourcils, faire des gestes des bras, & de grands mouvemens de toutes les parties du corps, selon l'intention qu'ils ont, & l'impression de la passion qui les agite; ce qu'il seroit impossible de representer par un modele auquel on voudroit faire exprimer les effets d'une veritable colere, ou de quelqu'autre passion, comme de douleur, d'admiration, de crainte, de joïe, & de quelqu'autre passion que ce soit. Vous aurez soin de porter toûjours sur vous vos tablettes, afin d'y esquisser legerement ces expressions, & en même tems aussi prenez garde à ce que font ceux qui se trouvent presens dans ces occasions, & qui sont spectateurs de ce qui s'y passe; & par ce moïen vous apprendrez à composer les histoires. Et quand vos tablettes seront toutes

remplies de ces sortes de desseins, conservez-les bien, & les gardez pour vous en servir dans l'occasion. Un bon Peintre doit soigneusement observer deux choses qui sont de grande importance dans sa profession ; l'une est le juste contour de sa figure, & l'autre l'expression vive de ce qu'il luy faut representer.

CHAPITRE XCVI.

De quelle sorte il faut étudier la composition des histoires, & y travailler.

LA premiere étude des compositions d'histoires doit commencer par mettre ensemble quelques figures legerement esquissées ; mais il faut auparavant les sçavoir bien desseigner de tous les côtez, avec les racourcissemens & les extensions de chaque membre ; après on entreprendra de faire un groupe de deux figures qui combattent ensemble avec une hardiesse égale ; & il faudra desseigner ces deux figures en differentes manieres, & en differentes attitudes ; ensuite on pourra representer un autre combat d'un homme genereux avec un homme lâche & timide. En toutes ces compositions, il faut s'étudier

soigneusement à la recherche des accidens & des passions qui peuvent donner de l'expression, & enrichir le sujet qu'on traite.

CHAPITRE XCVII.

De la varieté necessaire dans les histoires.

DANS les compositions d'histoires, un Peintre doit s'étudier à faire paroître son genie par l'abondance & la varieté de ses inventions, & fuir la répétion d'une même chose qu'il ait déja faite, afin que la nouveauté & l'abondance attirent & donnent du plaisir à ceux qui considerent son ouvrage. J'estime donc que dans une histoire il est necessaire quelquefois, selon le sujet, d'y mêler des hommes, differens dans l'air, dans l'âge, dans les habits, aggroupez ensemble pêle-mêle avec des femmes & des enfans, des chiens, des chevaux, des bâtimens, des campagnes & des colines; & qu'on puisse remarquer la qualité & la bonne grace d'un Prince, ou d'une personne de qualité, & la distinguer d'avec le peuple. Il ne faudra pas aussi mêler dans un même groupe ceux qui sont

tristes & melancholiques avec ceux qui sont gais & qui rient volontiers; parce que les humeurs enjoüées cherchent toûjours ceux qui aiment à rire, comme les autres cherchent aussi leurs semblables.

CHAPITRE XCVIII.

Qu'il faut dans les histoires éviter la ressemblance des visages, & diversifier les airs de tête.

C'EST un défaut ordinaire aux Peintres Italiens de mettre dans leurs tableaux des figures entieres d'Empereurs, imitées de plusieurs statuës antiques, ou du moins de donner à leurs figures les airs de tête qu'on remarque dans les antiques. Pour éviter ce défaut, ne repetez jamais une même chose, & ne donnez point le même air de tête à deux figures dans un tableau, & en general plus vous aurez soin de varier vôtre dessein, en plaçant ce qui est laid auprès de ce qui est beau, un vieillard auprès d'un jeune homme, un homme fort & robuste auprès d'un autre qui est foible, plus vôtre tableau sera agréable. Mais il arrive souvent qu'un Peintre qui aura desseigné quel-

que chose, en fait servir jusqu'au moindre trait ; en quoy il se trompe ; car la plûpart du tems les membres de l'animal qu'il a desseigné font des mouvemens peu conformes au sujet & à l'action qu'il represente dans un tableau : ainsi après avoir contourné quelque partie avec beaucoup de justesse, & l'avoir finie avec plaisir, il a le chagrin de se voir contraint de l'effacer pour en mettre une autre à la place.

CHAPITRE XCIX.

Comment il faut assortir les couleurs, pour qu'elles se donnent de la grace les unes aux autres.

Si vous voulez que le voisinage d'une couleur donne de la grace à une autre couleur, imitez la nature, & faites avec le pinceau ce que les raïons du soleil font sur une nuée lorsqu'ils y forment l'arc-en-ciel ; les couleurs s'unissent ensemble doucement, & ne sont point tranchées d'une maniere dure & séche ; c'est de cette sorte qu'il faut unir & assortir les couleurs dans un tableau.

Prenez garde aussi aux choses suivantes qui regardent les couleurs ;

1°.

1°. Si vous voulez representer une grande obscurité, opposez-luy un grand blanc, de même que pour relever le blanc, & luy donner plus d'éclat, il faut luy opposer une grande obscurité. 2°. Le rouge aura une couleur plus vive auprès du jaune pâle qu'auprès du violet. 3°. Il faut bien distinguer entre les couleurs celles qui rendent les autres plus vives & plus éclatantes de celles qui leur donnent seulement de la grace, comme le verd en donne au rouge; tandis qu'il en ôte au bleu. 4°. Il y a des couleurs qu'on peut fort bien assortir, parce que leur union les rend plus agréables; comme le jaune pâle, ou le blanc & l'azur & d'autres encore dont nous parlerons ailleurs.

CHAPITRE C.

Comment on peut rendre les couleurs vives & belles.

Il faut toûjours préparer un fond tres-blanc aux couleurs que vous voulez faire paroître belles, pourvû qu'elles soient transparentes; car aux autres qui ne le sont pas, un champ clair ne sert de rien; comme l'experience le montre dans les vers colorez, dont les

couleurs paroiſſent extrêmement belles, lorſqu'elles ſe trouvent entre l'œil & la lumiere, & qui n'ont nulle beauté, lorſqu'elles ont derriere elles un air épais & obſcur, ou un corps opaque.

CHAPITRE CI.

De la couleur que doivent avoir les ombres des couleurs.

LA teinte de l'ombre de quelque couleur que ce ſoit, participe toûjours à la couleur de ſon objet, & cela plus ou moins, ſelon qu'il eſt ou plus proche ou plus éloigné de l'ombre, & à proportion auſſi de ce qu'il a ou plus ou moins de lumiere.

CHAPITRE CII.

De la varieté qui ſe remarque dans les couleurs, ſelon qu'elles ſont plus éloignées ou plus proches.

DES choſes dont la couleur eſt plus obſcure que l'air, celle qui ſera plus éloignée paroîtra moins obſcure; & au contraire, de celles qui ſont plus claires que l'air, celle qui ſera plus éloignée, paroîtra moins claire &

moins blanche; & en general, toutes les choses qui sont ou plus claires ou plus obscures que l'air, étant vûës dans un grand éloignement, changent, pour ainsi dire, la nature & la qualié de leur couleur; de sorte que la plus claire paroît plus obscure, & la plus obscure devient plus claire par l'éloignement.

CHAPITRE CIII.

A quelle distance de la vûë les couleurs des choses se perdent entierement.

LES couleurs des choses se perdent entierement, dans une distance plus ou moins grande, selon que l'œil & l'objet sont plus ou moins élevez de terre : voici la preuve de cette proposition. L'air est plus ou moins épais, selon qu'il est plus proche ou plus éloigné de la terre : il s'ensuit delà que si l'œil & l'objet sont prês de la terre, l'épaisseur & la grossiereté de l'air qui est entre l'œil & l'objet, sera tres-grande, & elle obscurcira beaucoup la couleur de l'objet; mais si l'œil & l'objet sont fort éloignez de la terre, l'air qui est entre deux ne changera presque rien à la couleur de l'objet : enfin la varieté & la dégradation des

couleurs d'un objet, dépend non seulement de la lumiere, qui n'est pas toûjours la même aux differentes heures du jour ; mais aussi de la grossiereté & de la subtilité de l'air, au travers duquel les couleurs des objets sont portées à l'œil.

CHAPITRE CIV.

De la couleur de l'ombre du blanc.

L'OMBRE du blanc éclairé par le soleil & par l'air, a sa teinte tirant sur le bleu, & cela vient de ce que le blanc de soy n'est pas proprement une couleur, mais le sujet des autres couleurs ; & parce que la superficie de chaque corps participe à la couleur de son objet ; il est necessaire que cette partie de la superficie blanche participe à la couleur de l'air qui est son objet.

CHAPITRE CV.

Quelle couleur produit l'ombre la plus obscure & la plus noire.

L'OMBRE qui tire davantage sur le noir, est celle qui se répand sur une superficie plus blanche, & cette om-

bre aura une plus grande disposition à la varieté qu'aucune autre; cela vient de ce que le blanc n'est pas proprement une couleur, mais une disposition à recevoir toutes les couleurs indifferemment, & les superficies blanches reçoivent bien mieux les couleurs des autres objets, & elles les rendent bien plus vives que ne feroit une superficie d'une autre couleur, sur tout si cette couleur est le noir, ou quelque couleur obscure, dont le blanc est plus éloigné par sa nature; c'est pourquoi il paroît extraordinairement, & il y a une difference tres-sensible de ses ombres principales à ses lumieres.

CHAPITRE CVI.

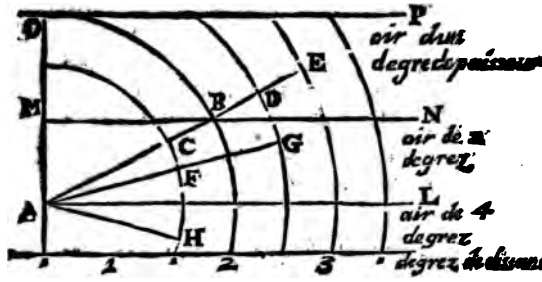
De la couleur qui ne reçoit point de varieté (c'est-à-dire, qui paroît toûjours de même force sans alteration) quoyque placée en un air plus ou moins épais, ou en diverses distances.

IL se peut faire quelquefois que la même couleur ne recevra aucun changement, quoyqu'elle soit vûë en differentes distances; & cecy arrivera quand la qualité de l'air & les distances d'où les couleurs seront vûës, au-

ront une même proportion. En voicy la preuve ; A. soit l'œil, & H. telle couleur que l'on voudra, éloignée de l'œil à un degré de distance en un air épais de quatre degrez ; mais parce que le second degré de dessus A. M. N. L. est une fois plus subtil, & qu'il a la même couleur que le degré d'air qui est au dessous ; il faut necessairement que cette couleur soit deux fois plus loin de l'œil qu'elle ne l'étoit auparavant ; c'est à-dire, aux deux degrez de distance A. F. & F. G. plus loin de l'œil, & elle sera la couleur G. laquelle étant élevée ensuite au degré d'air qui est deux fois plus subtil à la seconde hauteur A. M. N. L. qui sera dans le degré O. M. P. N. il est necessaire de la transporter à la hauteur E. & elle sera distante de l'œil de toute l'étenduë de la ligne A. E. que l'on prouve être équivalente en grosseur d'air à la distance A. G. ce qui se démontre ainsi. Si dans une même qualité d'air, la distance A. G. interposée entre l'œil & la couleur en occupe deux degrez, & que A. E. en occupe deux & demi ; cette distance suffit pour faire que la couleur G. portée à la hauteur E. ne reçoive point d'alteration ; parce

que les deux degrez A. C. & A. F. étant dans la même qualité d'air, sont semblables & égaux, & le degré d'air C. D. quoyque égal en longueur au degré F. G. ne luy est pas semblable en qualité, parce qu'il se trouve dans un air deux fois plus épais que l'air de dessus; ainsi la couleur est aussi vive à un degré d'éloignement dans l'air superieur, qu'elle l'est à un demi degré d'éloignement dans l'air inferieur, parce que l'air superieur est une fois plus subtil que celuy de dessous, tellement qu'en calculant premierement la grosseur de l'air, puis les distances, vous trouverez les couleurs changées de place, sans qu'elles aïent receu d'alteration, ni dans leur force, ni dans leur éclat, ni dans la beauté de leur teinte; & voicy comment: Pour le calcul de la qualité ou de la grossiereté de l'air; la couleur H. est placée dans un air qui a quatre degrez de grossiereté; la couleur G. est dans un air qui en a deux; & la couleur E. est dans un air qui n'en a qu'un. Voïons maintenant si les distances auront une proportion également reciproque, mais converse; la couleur E. se rencontre éloignée de l'œil de deux degrez

& demi de l'œil; la couleur G. est à deux degrez, & la couleur H. à un degré; mais comme cette distance n'a pas une proportion exacte avec l'épaisseur de l'air, il faut necessairement faire un troisiéme calcul, à peu près de cette maniere; le degré A. C. comme je l'ay supposé, est tout-à-fait semblable, & égal au degré A. F. & le demi degré



C. B. est semblable, mais non pas égal au degré A. F. parce que c'est seulement un demi degré en longueur, lequel vaut autant qu'un degré entier, de la qualité de l'air de dessus: si bien que par le calcul on satisfait à ce qui avoit été proposé: car A. C. vaut deux degrez d'épaisseur de l'air de dessus, & le demi degré C. B. en vaut un entier de ce même air de dessus, & un qui se trouve encore entre B. E. lequel est

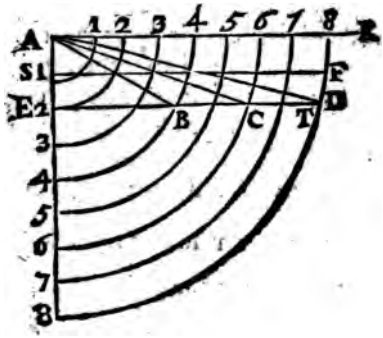
est le quatriéme. De même A H. a quatre degrez d'épaisseur d'air ; A G. en a aussi quatre, c'est-à-dire, A. F. qui en vaut deux, & F. G. qui en vaut encore deux, lesquels pris ensemble, font quatre ; A. E. en a aussi quatre, parce que A. C. en contient deux, & C. B. en contient un, qui est la moitié de A. C. & dans le même air ; & il y en a dessus un tout entier dans l'air subtil, lesquels ensemble font quatre : de sorte que si la distance A. E. ne se trouve pas double de la distance A.G. ni quadruple de la distance A. H. elle est renduë équivalente d'ailleurs par C. B. demi degré d'air épais, qui vaut un degré entier de l'air subtil qui est au dessus ; & ainsi nous concluons ce qui étoit proposé ; c'est-à-dire, que la couleur H. G. E. ne reçoit aucune alteration dans ces differentes distances.

CHAPITRE CVII.

De la perspective des couleurs.

LA même couleur étant posée en plusieurs distances & à des hauteurs inégales, la sensation ou la force de son coloris sera relative à la proportion de la distance qu'il y a de cha-

cune des couleurs jusqu'à l'œil qui les voit : en voicy la preuve. Soit E. B. C. D. la même couleur divisée en autant de parties égales, dont la premiere E. ne soit éloignée de l'œil que de deux degrez. La seconde B. en soit distante de quatre degrez : la troisiéme C. soit à six degrez, & la quatriéme D. soit à huit degrez ; comme il paroît par les cercles qui vont se couper & terminer sur la ligne A. R. Ensuite soit supposé que l'espace A. R. S P. soit un degré d'air subtil, & S. P. E. T.



soit un autre degré d'air plus épais ; il s'ensuivra que la premiere couleur E. pour venir à l'œil passera par un degré d'air épais, E. S. & par un autre degré

d'air moins épais S. A. & la couleur B envoïera son espece ou son image à l'œil A. par deux degrez d'air épais, & par deux autres d'un air plus subtil, & la couleur C. la portera par trois degrez d'air épais, & par trois de plus subtil, & la couleur D. par quatre degrez de l'air épais, & par quatre d'un air plus subtil. Ainsi il est assez prouvé par cet exemple, que la proportion de l'affoiblissement, & de la dégradation des couleurs, est telle que celle de leur distance de l'œil qui les voit; mais cela n'arrive qu'aux couleurs qui sont à nôtre hauteur; parce qu'à celles dont les hauteurs sont inégales, la même regle ne s'y garde pas, étant situées dans des portions d'air, dont la diverse épaisseur les altere & les affoiblit diversement.

CHAPITRE CVIII.

Comment il se pourra faire qu'une couleur ne reçoive aucune alteration, étant placée en divers lieux où l'air sera different.

UNE couleur ne changera point, quoyque transportée en divers lieux, où l'air a differentes qualitez; quand

la distance & la qualité de l'air seront reciproquement proportionnées; c'est-à-dire, quand autant que l'une s'affoiblit par l'éloignement de l'œil, elle est fortifiée par la pureté & la subtilité de l'air: en voici la preuve. Si on suppose que le premier air, ou le plus bas, ait quatre degrez de densité ou d'épaisseur, & que la couleur soit éloignée d'un degré de l'œil, & que le second air, qui est plus haut, ait trois degrez de densité seulement, en aïant perdu un degré, redonnez à la couleur un degré sur la distance; & quand l'air qui est plus haut aura perdu deux degrez de sa densité, & que la couleur aura gagné deux degrez sur la distance, alors vôtre premiere couleur sera telle que la troisiéme; & pour le dire en un mot, si la couleur est portée si haut, que l'air y soit épuré de trois degrez de sa densité ou de sa grossiereté, & que la couleur soit portée à trois degrez de distance; alors vous pouvez vous asseurer que la couleur qui est élevée, aura reçu un pareil affoiblissement de teinte que celle d'enbas, qui est plus près; parce que si l'air d'enhaut a perdu deux quarts de la densité de l'air qui est au bas, la couleur

en s'élevant, a acquis trois quarts sur la distance de l'éloignement entier, par lequel elle se trouve reculée de l'œil ; & c'est ce que j'avois dessein de prouver.

CHAPITRE CIX.

Si des couleurs differentes peuvent perdre également leurs teintes quand elles sont dans l'obscurité, ou dans l'ombre.

IL n'est pas impossible que les couleurs, telles qu'elles soient, perdent également leurs teintes differentes, quand elles sont dans l'ombre, & qu'elles aïent toutes une couleur obscure d'ombre : c'est ce qui arrive dans les tenebres d'une nuit fort obscure, durant laquelle on ne peut distinguer ni la figure ni la couleur de quelque corps que ce soit ; & parce que les tenebres ne sont rien qu'une simple privation de la lumiere incidente & réfléchie, par le moïen de laquelle on distingue la figure & la couleur des corps : il faut necessairement que la cause de la lumiere étant ôtée, l'effet aussi vienne à cesser, qui est le discernement de la couleur & de la figure des corps.

CHAPITRE CX.

Pourquoy on ne peut distinguer la couleur & la figure des corps qui sont dans un lieu qui paroît n'être point éclairé, quoyqu'il le soit.

IL y a plusieurs endroits éclairez, qui paroissent cependant remplis de tenebres, & où les choses qui s'y rencontrent, demeurent privées entierement & de couleur & de forme : la cause de cet effet se doit rapporter à la lumiere de l'air venant d'un grand jour, laquelle fait comme un obstacle entre l'œil & son objet ; ce qui se remarque sensiblement aux fenêtres qui sont loin de l'œil, au dedans desquelles on ne peut rien discerner qu'une grande obscurité égale & uniforme ; mais si vous entrez dans ces lieux, vous les verrez fort éclairez, & vous pourrez distinguer jusques aux moindres choses qu'ils contiennent. Ces deux impressions si differentes se font par la disposition naturelle de l'œil, dont la foiblesse ne pouvant supporter le trop grand éclat de la lumiere de l'air, la prunelle se resserre, devient fort petite, & par là perd beaucoup

de sa force ; mais au contraire dans les lieux sombres la même prúnelle s'élargit, & acquiert de la force à proportion de son étenduë : ce qui fait qu'elle reçoit beaucoup de lumiere, & qu'on peut voir des objets qu'on ne pouvoit distinguer auparavant, lorsqu'elle étoit resserrée.

CHAPITRE CXI.

Qu'aucune chose ne montre sa veritable couleur, si elle n'est éclairée d'une autre couleur semblable.

On ne sçauroit jamais voir la propre & vraïe couleur d'aucune chose, si la lumiere qui l'éclaire n'est entierement de sa couleur même : cela se remarque sensiblement dans les couleurs des étoffes, dont les plis éclairez jettánt des reflets, ou donnant quelque lumiere aux autres plis opposez, les font paroître de leur veritable couleur : les feüilles d'or ont le même effet, lorsqu'elles se refléchissent reciproquement leur jour l'une à l'autre ; mais si leur clarté venoit d'une autre couleur, l'effet en seroit bien different.

CHAPITRE CXII.

Que les couleurs reçoivent quelques changemens par l'opposition du champ sur lequel elles sont.

JAMAIS aucune couleur ne paroîtra uniforme dans ses contours, & ses extrêmitez, si elle ne se termine sur un champ qui soit de sa couleur même : cela se voit clairement lorsque le noir se trouve sur un fond blanc ; car pour lors chaque couleur par l'opposition de son contraire, a plus de force aux extrêmitez qu'au milieu.

CHAPITRE CXIII.

Du changement des couleurs transparentes couchées sur d'autres couleurs ; & du mêlange des couleurs.

UNE couleur transparente étant couchée sur un autre d'une teinte differente, il s'en compose une couleur mixte, qui tient de chacune des deux simples qui la composent : cela se remarque dans la fumée, laquelle passant par le conduit d'une cheminée, & se rencontrant vis-à-vis du noir de

la suïe, elle paroît bleuë ; mais au sortir de la cheminée, quand elle s'éleve dans l'air qui est de couleur d'azur, elle paroît rousse ou rougeâtre ; de même le pourpre appliqué sur l'azur fait une couleur violette ; & l'azur étant mêlé avec le jaune, devient verd ; & la couleur de safran couchée sur le blanc, paroîtra jaune, & le clair avec l'obscur produit l'azur d'une teinte d'autant plus parfaite, que celles du clair & de l'obscur sont elles-mêmes plus parfaites.

CHAPITRE CXIV.

Du degré de teinte où chaque couleur paroît davantage.

IL faut remarquer icy pour la peinture quelle est la teinte de chaque couleur où cette couleur paroît plus belle, ou celle qui prend la plus vive lumiere du jour, ou celle qui reçoit la lumiere simple, ou celle de la demi-teinte, ou l'ombre, ou bien le reflet sur l'ombre, & pour cela il est necessaire de sçavoir en particulier quelle est la couleur dont il s'agit ; parce que les couleurs sont bien differentes à cet égard, & elles n'ont pas toutes leur

plus grande beauté dans le même jour; car nous voïons que la perfection du noir est au fort de l'ombre : le blanc au contraire est plus beau dans son plus grand clair, & dans une lumiere éclatante ; l'azur & le verd aux demi-teintes, le jaune & le rouge dans leur principale lumiere ; l'or dans les reflets, & la lacque aux demi-teintes.

CHAPITRE CXV.

Que toute couleur qui n'a point de lustre, est plus belle dans ses parties éclairées, que dans les ombres.

TOUTE couleur est plus belle dans ses parties éclairées que dans les ombres ; & la raison est, que la lumiere fait connoître l'espece & la qualité des couleurs, au lieu que l'ombre les éteint, altere leur beauté naturelle, & empêche qu'on ne les discerne ; & si on objecte que le noir est plus parfait dans son ombre que dans sa lumiere, on répondra que le noir n'est pas mis au nombre des couleurs.

CHAPITRE CXVI.

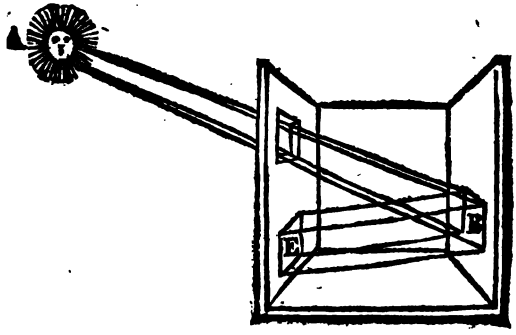
De l'apparence des couleurs.

PLUS la couleur d'une chose est claire, & mieux on la voit de loin, & la couleur la plus obscure a un effet tout contraire.

CHAPITRE CXVII.

Quelle partie de la couleur doit être plus belle.

SI A. est une lumiere, & B. un corps éclairé directement par cette même lumiere, E. qui ne peut voir cette lumiere, voit seulement le corps éclairé,



que nous supposons être rouge : cela étant, la lumiere qu'il produit est de cette couleur, le reflet qui en est une

partie luy ressemble, & colore de cette teinte la superficie E. & si E. étoit déja rouge auparavant, il en deviendra beaucoup plus rouge, & sera plus beau que B. mais si E. est jaune, il en naîtra une couleur composée & changeante, entre le jaune & le rouge.

CHAPITRE CXVIII.

Que ce qu'il y a de plus beau dans une couleur, doit être placé dans les lumieres.

PUISQUE nous voïons que la qualité des couleurs est connuë par le moïen de la lumiere, on doit juger qu'où il y a plus de lumiere, on discerne mieux la véritable couleur du corps éclairé; & qu'où il y a plus d'obscurité, la couleur se perd dans celle des ombres: c'est pourquoy le Peintre se souviendra de coucher toûjours la plus belle teinte de sa couleur sur les parties éclairées.

CHAPITRE CXIX.

De la couleur verte qui se fait de roüille de cuivre, & qu'on appelle verd de gris.

LA couleur verte qui se fait de roüille de cuivre, quoyqu'elle soit broïée à l'huile, ne laisse pas de s'en aller en fumée, & de perdre sa beauté, si incontinent après avoir été emploïée on ne luy donne une couche de vernis, & non seulement elle s'évapore & se dissipe en fumée, mais si on la frotte avec une éponge moüillée d'eau simple, elle quittera le fonds du tableau, & s'enlevera comme feroit une couleur à detrempe, sur tout par un tems humide; cela vient de ce que le verd de gris est une espece de sel, lequel se resout facilement, lorsque le tems est humide & pluvieux, & particulierement lorsqu'il est moüillé & lavé avec une éponge.

CHAPITRE CXX.

Comment on peut augmenter la beauté du verd de gris.

SI avec le verd de gris on mêle de

l'aloës caballin, ce verd de gris sera beaucoup plus beau qu'il n'étoit auparavant, & il feroit mieux encore avec le safran, s'il ne s'évaporoit point en fumée; la bonté de l'aloës caballin se reconnoît lorsqu'il se dissout dans l'eau-de-vie chaude; parce qu'alors elle a plus de force pour dissoudre que quand elle est froide; & si après avoir emploïé ce verd de gris en quelque ouvrage, on passe dessus legerement une couche de cet aloës liquefié, alors la couleur deviendra tres-belle; & cet aloës se peut encore broïer à l'huile separément, ou avec le verd de gris, & avec toute autre couleur qu'on voudra.

CHAPITRE CXXI.

Du mêlange des couleurs l'une avec l'autre.

BIEN que le mêlange des couleurs l'une avec l'autre, soit d'une étenduë presque infinie, je ne laisserai pas pour cela d'en toucher icy legerement quelque chose, établissant premierement un certain nombre de couleurs simples pour servir de fondement, & avec chacune d'elles, mêlant chacune des

autres une à une, puis deux à deux, & trois à trois, poursuivant ainsi jusques au mêlange entier de toutes les couleurs ensemble ; puis je recommencerai à remêler ces couleurs deux avec deux, & trois avec trois, & puis quatre à quatre, continuant ainsi jusqu'à la fin ; sur ces deux couleurs on en mettra trois, & à ces trois on y en ajoûtera trois, & puis six, allant toûjours augmentant avec la même proportion : or j'applle couleurs simples, celles qui ne sont point composées, & ne peuvent être faites ni suppleées par aucun mêlange des autres couleurs ; le noir & le blanc, ne sont point contez entre les couleurs, l'un representant les tenebres, & l'autre le jour ; c'est-à-dire, l'un étant une simple privation de lumiere, & l'autre la lumiere même, ou primitive ou dérivée. Je ne laisserai pas cependant d'en parler, parce que dans la peinture il n'y a rien de plus necessaire & qui soit plus d'usage, toute la peinture n'étant qu'un effet & une composition des ombres & des lumieres, c'est-à-dire, de clair & d'obscur. Après le noir & le blanc vient l'azur, puis le verd, & le tanné, ou l'ocre de terre d'ombre,

après le pourpre ou le rouge, qui font en tout huit couleurs, comme il n'y en a pas davantage dans la nature, je vais parler de leur mêlange. Soient premierement mêlez ensemble le noir & le blanc, puis le noir & le jaune, & le noir & le rouge, ensuite le jaune & le noir, & le jaune & le rouge; mais parce qu'icy le papier me manque, je parleray fort au long de ce mêlange dans un ouvrage particulier, qui sera tres-utile aux Peintres. Je placeray ce Traité entre la pratique & la théorie.

CHAPITRE CXXII.

De la surface des corps qui ne sont pas lumineux.

LA superficie de tout corps opaque, participe à la couleur du corps qui l'éclaire; cela se démontre évidemment par l'exemple des corps qui ne sont pas lumineux, en ce que pas un ne laisse voir sa figure ni sa couleur, si le milieu qui se trouve entre le corps & la lumiere n'est éclairé: nous dirons donc, que le corps opaque étant jaune, & celuy d'où vient la lumiere étant bleu, il arrivera que la couleur du corps éclairé sera verte, parce que le verd est composé de jaune & de bleu.

CHAPITRE

CHAPITRE CXXIII.

Quelle est la superficie plus propre à recevoir les couleurs.

LE blanc est plus propre à recevoir quelque couleur que ce soit qu'aucune autre superficie de tous les corps qui ne sont point transparens; pour prouver cecy, on dit, que tout corps vuide est capable de recevoir ce qu'un autre corps qui n'est point vuide ne peut recevoir; & pour cela nous supposerons que le blanc est vuide, ou si vous voulez, n'a aucune couleur, tellement qu'étant éclairé de la lumiere d'un corps qui ait quelque couleur que ce soit, il participe davantage à cette lumiere que ne feroit le noir, qui ressemble à un vaisseau brisé, lequel n'est plus en état de contenir aucune chose.

CHAPITRE CXXIV.

Quelle partie d'un corps participe davantage à la couleur de son objet, c'est-à-dire, du corps qui l'éclaire.

LA superficie de chaque corps tiendra davantage de la couleur de l'objet, qui sera plus près; cela vient de ce

que l'objet voisin envoïe une quantité plus grande d'especes, lesquelles venant à la superficie des corps qui sont près, en alterent plus la superficie, & en changent davantage la couleur, qu'elles ne feroient si ces corps étoient plus éloignez : ainsi la couleur paroîtra plus parfaite dans son espece, & plus vive, que si elle venoit d'un corps plus éloigné.

CHAPITRE CXXV.

En quel endroit la superficie des corps paroîtra d'une plus belle couleur.

LA superficie d'un corps opaque, paroîtra d'une couleur d'autant plus parfaite, qu'elle sera plus près d'un autre corps de même couleur.

CHAPITRE CXXVI.

De la carnation des têtes.

LA couleur des corps qui se trouvera être en plus grande quantité, se conserve davantage dans une grande distance : en effet, dans une distance assez mediocre, le visage devient obscur, & cela d'autant plus, que la plus grande partie du visage est oc-

cupée par les ombres, & qu'il y a fort peu de lumiere en comparaison des ombres ; c'est pourquoy elle disparoît incontinent, même dans une petite distance, & les clairs, ou les jours éclatans y sont en tres-petite quantité; de-là vient que les parties plus obscures dominant par dessus les autres, le visage s'efface aussi-tôt & devient obscur ; & il paroîtra encore d'autant plus sombre, qu'il y aura plus de blanc qui luy sera opposé devant ou derriere.

CHAPITRE CXXVII.

Maniere de desseigner d'après la bosse, & d'apprêter du papier propre pour cela.

LES Peintres pour desseigner d'après le relief, doivent donner une demi-teinte à leur papier, & ensuite suivant leur contour, placer les ombres les plus obscures, & sur la fin, & pour la derniere main toucher les jours principaux, mais avec ménagement & avec discretion, & ces dernieres touches sont celles qui disparoissent & qui se perdent les premieres dans les distances mediocres.

CHAPITRE CXXVIII.

Des changemens qui se remarquent dans une couleur, selon qu'elle est ou plus ou moins éloignée de l'œil.

ENTRE les couleurs de même nature, celle qui est moins éloignée de l'œil reçoit moins de changemens ; la preuve de cecy est que l'air qui se trouve entre l'œil & la chose que l'on voit, l'altere toûjours en quelque maniere ; & s'il arrive qu'il y ait de l'air en quantité, pour lors la couleur de l'air fort vive fait une forte impression sur la chose vûë ; mais quand il n'y a que peu d'air, l'objet en est peu alteré.

CHAPITRE CXXIX.

De la verdure qui paroît à la campagne.

ENTRE les verdures que l'on voit à la campagne de même qualité, & de même espece, celles des plantes & des arbres doit paroître plus obscure, & celle des prez plus claire.

CHAPITRE CXXX.

Quelle verdure tirera plus sur le bleu.

LES verdures dont la couleur sera plusobscure,approcheront plus du bleu que les autres qui sont plus claires : cela se prouve, parce que le bleu est composé de clair & d'obscur,vûs dans un grand éloignement.

CHAPITRE CXXXI.

Quelle est celle de toutes les superficies qui montre moins sa veritable couleur.

DE toutes les superficies, il n'y en a point dont la veritable couleur soit plus difficile à discerner que celles qui sont polies & luisantes : cela se remarque aux herbes des prez, & aux feüilles des arbres, dont la superficie est lustrée & polie ; car elles prennent le reflet de la couleur où le soleil bat, ou bien de l'air qui les éclaire ; de sorte que la partie qui est frappée de ces reflets, ne montre point sa couleur naturelle.

CHAPITRE CXXXII.

Quel corps laisse mieux voir sa couleur véritable & naturelle.

DE tous les corps ceux-là montrent mieux leur couleur naturelle, qui ont la superficie moins unie & moins polie : cela se voit dans les draps, les toiles, les feüilles des arbres & des herbes qui sont veluës, sur lesquelles il ne se peut faire aucun éclat de lumiere; tellement que ne pouvant recevoir l'image des objets voisins, elles renvoïent seulement à l'œil leur couleur naturelle ; laquelle n'est point mêlée ni confonduë parmi celles d'aucun autre corps qui leur envoïe des reflets d'une couleur opposée, comme ceux du rouge du soleil, lorsqu'en se couchant il peint les nuages, & tout l'horizon de sa couleur.

CHAPITRE CXXXIII.

De la lumiere des païsages.

JAMAIS les couleurs, la vivacité & la lumiere des païsages peints, n'approcheront de celles des païsages naturels qui sont éclairez par le soleil, si

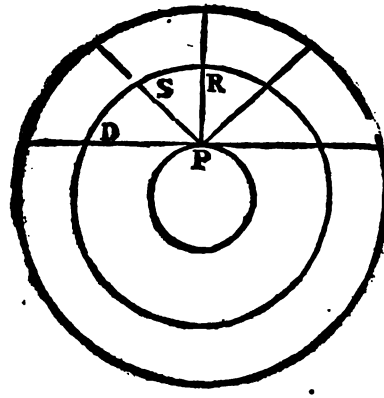
les tableaux mêmes des païsages peints, ne sont aussi éclairez & exposez au même soleil.

CHAPITRE CXXXIV.

De la perspective aërienne, & de la diminution des couleurs causée par une grande distance.

PLUS l'air approche de la terre & de l'horison, moins il paroît bleu, & plus il en est éloigné, plus il paroît d'un bleu obscur & foncé : j'en ai donné la raison dans mon Traité de la Perspective, où j'ay fait voir qu'un corps pur & subtil est moins éclairé du soleil, & renvoïe moins de lumiere qu'un corps plus grossier & plus épais. Or il est constant que l'air qui est éloigné de la terre, est plus subtil que celuy qui en est près, & par consequent l'air qui est près de la terre, est plus vivement éclairé des raïons du soleil qui le pénétrent, & qui éclairant en même tems une infinité d'autres petits corps dont il est rempli, le rendent sensible à nos yeux. De sorte que l'air nous doit paroître plus blanc, en regardant vers l'horison, & plus obscur & plus bleu, en regardant en haut vers le ciel;

parce qu'il y a plus d'air grossier entre nôtre œil & l'horison, qu'il n'y en a entre nôtre œil & la partie du ciel qui est au dessus de nos têtes. Par exemple, si l'œil de celuy qui regarde est en P. & qu'il regarde par la ligne P. R. puis baissant un peu l'œil, qu'il regarde par la ligne P. S. alors l'air luy paroîtra un peu moins obscur, & plus blanc;



parce qu'il y a un peu plus d'air grossier dans cette ligne que dans la premiere; enfin s'il regarde directement l'horison, il ne verra point cette couleur d'azur qu'il voïoit par la premiere ligne P. R. parce qu'il y a une bien plus grande quantité d'air grossier dans

dans la ligne orizontale P. D. que dans la ligne oblique P. S. & dans la ligne perpendiculaire P. R.

CHAPITRE CXXXV.

Des objets qui paroissent à la campagne dans l'eau comme dans un miroir, & premierement de l'air.

LE seul air qu'on pourra voir peint sur la superficie de l'eau, sera celuy dont l'image allant frapper la superficie de l'eau, se refléchira vers l'œil à angles égaux ; c'est-à-dire, tels que l'angle d'incidence soit égal à l'angle de reflexion.

CHAPITRE CXXXVI.

De la diminution des couleurs, causée par quelque corps qui est entr'elles & l'œil.

LA couleur naturelle d'un objet visible, sera d'autant moins sensible, que le corps qui est entre cet objet & l'œil sera d'une matiere plus dense.

CHAPITRE CXXXVII.

Du champ ou du fonds qui convient à chaque ombre & à chaque lumiere.

QUAND de deux choses il y en a une qui sert de champ à l'autre, de quelque couleur qu'elles soient, soit qu'elles soient dans l'ombre, soit qu'elles soient éclairées, elles ne paroîtront jamais plus détachées l'une de l'autre, que lorsqu'elles seront dans un degré different; c'est-à-dire, qu'il ne faut pas qu'une couleur obscure, serve de champ à une autre couleur obscure; mais il en faut choisir pour cela une qui soit fort differente, comme le blanc, ou quelqu'autre qui tire sur le blanc, pourvû qu'elle soit éteinte, affoiblie, & un peu obscure.

CHAPITRE CXXXVIII.

Quel remede il faut apporter lorsque le blanc sert de champ à un autre blanc, ou qu'une couleur obscure sert de fonds à une autre qui est aussi obscure.

QUAND un corps blanc a pour fonds un autre corps blanc, ces deux blancs composez ensemble sont égaux, où ils

ne le sont pas; s'ils sont égaux, le corps qui est plus proche de celuy qui regarde sera un peu obscur vers le contour qui se termine sur l'autre blanc. Mais si le champ est moins clair que la couleur à laquelle il sert de champ, alors le corps qui est sur le champ, se détachera de luy-même d'avec celuy duquel il est different sans autre artifice, & sans l'aide d'aucune teinte obscure.

CHAPITRE CXXXIX.

De l'effet des couleurs qui servent de champ au blanc.

LA couleur blanche paroîtra plus claire selon qu'elle se rencontrera sur un fond plus brun, & au contraire elle paroîtra plus brune à mesure qu'elle aura un fond plus blanc : cela se remarque visiblement aux floquons de neige, qui nous paroissent moins blancs, lorsqu'ils sont dans l'air qui est éclairé de tous côtez, que lorsqu'ils sont vis-à vis quelque fenêtre ouverte, où l'obcurité du dedans de la maison leur fait un champ obscur; car alors ils paroissent tres-blancs. Il faut aussi remarquer que les flocons de neige vûs de

près, semblent tomber avec vîtesse, & en grande quantité, au lieu que de loin ils paroissent tomber plus lentement, & en petite quantité.

CHAPITRE CXL.

Du champ des figures.

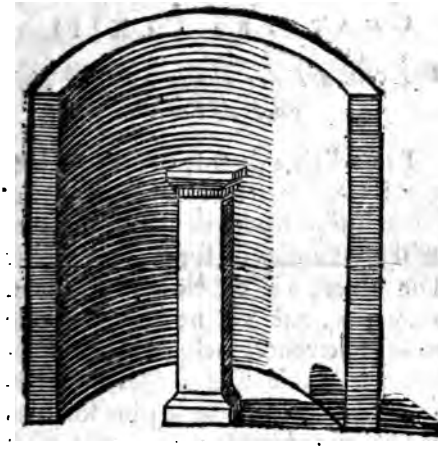
ENTRE les choses qui sont également éclairées, celle qui sera vûë sur un fond plus blanc, paroîtra plus claire & plus éclatante, & celle qui se trouvera dans un endroit plus obscur, paroîtra plus blanche; la couleur incarnat deviendra plus pâle sur un fond rouge, & un rouge pâle paroîtra plus vif & plus ardent, étant vû sur un fond jaune, & pareillement toutes sortes de couleurs auront un œil different, & paroîtront autres qu'elles ne sont selon la teinte du champ qui les environne.

CHAPITRE CXLI.

Des fonds convenables aux choses peintes.

C'EST une chose de grande importance, & qui merite d'être bien considerée, de donner des fonds conve-

nables, & de placer avec art les corps opaques, selon leurs ombres & leurs lumieres, parce qu'ils doivent avoir le côté du jour sur un champ obscur, & celuy de l'ombre sur un fond clair, comme il est representé dans la figure suivante.



CHAPITRE CXLII.

De ceux qui peignant une campagne donnent aux objets plus éloignez une teinte plus obscure.

PLUSIEURS estiment que dans une campagne découverte les figures doi-

vent être plus obſcures, ſelon qu'elles ſont plus éloignées de l'œil, mais ils ſe trompent, il faut faire tout le contraire, ſi ce n'eſt que la choſe qu'on repreſente ſoit blanche; parce qu'en ce cas il arriveroit ce que nous en allons dire cy-après.

CHAPITRE CLXIII.

Des couleurs des choſes qui ſont éloignées de l'œil.

PLUS l'air a de corps & d'étenduë, plus il imprime vivement ſa teinte ſur l'objet qu'il ſepare de l'œil; de ſorte qu'il donne plus de force à la couleur d'un objet, s'il eſt éloigné de deux mille pas, que s'il ne l'étoit que de mille ſeulement. Quelqu'un dira peut-être que dans les païſages les arbres de même eſpece paroiſſent plus ſombres de loin que de près; mais cela n'eſt pas vray, lorſque les arbres ſont égaux & eſpacez à même intervalle; & au contraire, cela eſt vray, ſi les premiers arbres ſont tellement écartez, que de près on voïe au travers la clarté, & que les plus éloignez ſoient plus près à près, comme il arrive ordinairement ſur le rivage & près des eaux; parce

qu'alors on ne voit aucun espace, ni la verdeur éclatante des prairies; mais on voit les arbres tous ensemble entassez se faisant ombre l'un à l'autre : il arrive encore aux arbres que la partie qui demeure ombrée est toûjours beaucoup plus grande que celle qui est éclairée, & les apparences de l'ombre se font bien voir de plus loin ; joint que la couleur obscure qui domine par la quantité, conserve mieux son espece & son image que l'autre partie qui est moins obscure ; ainsi l'objet fait une plus forte impression sur l'œil par les endroits qui ont une couleur plus forte & plus foncée, que par ceux qui ont une couleur plus claire.

CHAPITRE CXLIV.

Des degrez de teintes dans la Peinture.

Ce qui est beau n'est pas toûjours bon ; je dis cela pour certains Peintres, qui donnent tant à la beauté des couleurs, qu'ils n'y mettent presque point d'ombres, & celles qu'ils mettent sont toûjours tres-legeres & presque insensibles ; ces Peintres au mépris de nôtre Art ne font point de cas du relief que les ombres fortes don-

nent aux figures. Ils sont en cela semblables à ces beaux parleurs, qui ne disent rien qui soit à propos.

CHAPITRE CXLV.

Des changemens qui arrivent aux couleurs de l'eau de la mer, selon les divers aspects d'où elle est vûë.

LA mer quand elle est un peu agitée, n'a point de couleur universelle, qui soit la même par tout: car de dessus la terre elle nous paroît obscure, & vers l'horison, on y voit quelques vagues blanches d'écume & luisantes qui se remuënt lentement, comme des moutons dans un troupeau; ceux qui étant en haute mer la considerent, ils la voïent bleuâtre : or ce qui fait que de terre elle semble obscure; c'est parce qu'elle a l'effet d'un miroir, dans lequel l'obscurité de la terre est representée; & en haute mer l'eau paroît bleuë, parce que nous y voïons l'air qui est de cette couleur, representé comme dans un miroir.

CHAPITRE CXLVI.

Des effets des differentes couleurs opposées les unes aux autres.

LES drapperies noires font paroître les carnations des figures plus blanches qu'elles ne sont ; & au contraire, les habits blancs les font paroître plus obscures : ceux qui sont de couleur jaune relevent le coloris, & les rouges font paroître pâle.

CHAPITRE CXLVII.

De la couleur des ombres de tous les corps.

JAMAIS la couleur de l'ombre d'un corps ne sera pure dans ses propres ombres, si l'objet duquel l'ombre vient n'est de la couleur de celuy qui la reçoit ; par exemple, si dans un logis il y avoit des murailles qui fussent vertes, je dis que si on y expose du bleu, qui soit éclairé d'un autre bleu, alors le côté du jour sera d'un bleu tres-parfait ; mais celuy de l'ombre deviendra désagréable, & ne tiendra point de la beauté de sa couleur bleuë originale ; parce qu'elle aura été corrom-

puë par le reflet de cette muraille verte, qui auroit encore un pire effet, si elle étoit de couleur tanée.

CHAPITRE CXLVIII.

De la diminution des couleurs dans les lieux obscurs.

DANS les lieux clairs qui s'obscurcissent uniformément, & par degré jusques aux tenebres parfaites, une couleur se perdra peu à peu par une dégradation insensible de ses teintes, à proportion qu'elle sera plus éloignée de l'œil.

CHAPITRE CXLIX.

De la perspective des couleurs.

IL faut que les premieres couleurs soient pures & simples, & que les degrez de leur affoiblissement, & ceux des distances, conviennent entr'eux reciproquement; c'est-à-dire, que les grandeurs des objets participeront plus à la grandeur du point de vûë, selon qu'elles en seront plus proches, & les couleurs tiendront aussi plus de la couleur de leur horison, à mesure qu'elles en approcheront davantage.

CHAPITRE CL.

Des couleurs

LA couleur qui est entre la partie ombrée, & la partie éclairée des corps opaques, sera moins belle que celle qui est entierement éclairée ; donc la premiere beauté des couleurs se trouve dans les principales lumieres.

CHAPITRE CLI.

D'où vient à l'air la couleur d'azur.

L'AZUR de l'air vient de ce que l'air est un corps tres-transparent, éclairé de la lumiere du soleil, & placé entre la terre & le ciel qui est un corps opaque, qui n'a point de lumiere de luy-même ; l'air de sa nature n'a aucune qualité d'odeur, ni de goût, ni de couleur ; mais il prend fort facilement les qualitez des choses qui se trouvent autour de luy, & il paroîtra d'azur, d'autant plus beau, qu'il aura derriere luy des tenebres plus épaisses, pourvû qu'il y ait une distance convenable, & qu'il ne soit pas trop humide, & qu'on prenne garde que vers les montagnes qui ont plus d'ombre,

l'azur y est plus beau dans un grand éloignement, pour la même raison qu'aux lieux où l'air est plus éclairé, on voit davantage la couleur de la montagne que celle de l'azur, duquel elle est colorée par l'air qui se trouve entre l'œil & elle.

CHAPITRE CLII.

Des couleurs.

ENTRE les couleurs qui ne sont point bleuës, celle qui approche plus du noir tire plus sur l'azur dans une grande distance; & au contraire, celle qui aura moins de conformité avec le noir, conservera mieux sa propre couleur dans une grande distance : il s'ensuit donc que le verd dans les campagnes, se transforme plûtôt en azur que le jaune ou le blanc, & par la même raison le blanc & le jaune se changent moins que le rouge, ou le verd.

CHAPITRE CLIII.

Des couleurs qui sont dans l'ombre.

LES couleurs qui sont mêlées parmi les ombres, retiendront de leur beauté

naturelle, à proportion que les ombres seront plus ou moins obscures ; mais si les couleurs sont couchées en quelque endroit clair ; alors elles paroîtront d'une beauté d'autant plus exquise, que le lieu où elles se trouveront aura plus de lumiere. Quelqu'un pourra objecter qu'il y a une aussi grande varieté dans les ombres, que dans les couleurs des choses ombrées ; à quoy je réponds, que les couleurs qui sont dans l'ombre, montrent d'autant moins de varieté entr'elles, que les ombres avec lesquelles elles sont mêlées, sont plus obscures ; & cecy peut être confirmé par ceux qui ont pris garde aux tableaux qu'on voit de dehors sous les portiques des temples obscurs, où les peintures, quoyque diversifiées de couleurs, semblent être neanmoins toutes de couleur d'ombre.

CHAPITRE CLIV.

Du champ des figures des corps peints.

Le champ qui entoure les figures de toutes les choses peintes, doit être plus brun que la partie éclairée, & plus clair que la partie qui est dans l'ombre.

CHAPITRE CLV.

Pourquoy le blanc n'est point compté entre les couleurs.

LE blanc n'est point estimé une couleur, mais une chose capable de recevoir toutes les couleurs ; quand il est au grand air de la campagne, toutes ses ombres paroissent bleuës ; parce que la superficie de tout corps opaque tient de la couleur de l'objet qui l'éclaire. Ainsi le blanc étant privé de la lumiere du soleil par l'opacité de quelque objet qui se trouve entre le soleil & ce même blanc, demeure sans participer à aucune couleur : le blanc qui voit le soleil & l'air participe à la couleur de l'un & de l'autre, & il a une couleur mêlée de celle du soleil & de celle de l'air, & la partie qui n'est point vûë du soleil, demeure toûjours obscure, & participe à la couleur azurée de l'air ; & si ce blanc ne voïoit point la verdure de la campagne jusqu'à l'horison, & qu'il ne vît point encore la blancheur du même horison, sans doute ce blanc ne paroîtroit simplement que de la couleur de l'air.

CHAPITRE CLVI.

Des couleurs.

LA lumiere qui vient du feu, teint en jaune tout ce qu'elle éclaire; mais cela ne se trouvera pas vray, si on ne luy presente quelqu'autre chose qui soit éclairée de l'air: on peut observer ce que je dis vers la fin du jour, & encore plus distinctement le matin après l'aurore; cela se remarque encore dans une chambre obscure, où il passera sur l'objet un raïon de jour, ou même d'une lumiere de chandelle, & dans un lieu comme celuy-là, on verra assurément leurs differences bien claires & bien marquées; mais aussi sans ces deux lumieres, il sera tres-difficile de reconnoître leur difference, & il ne sera pas possible de la remarquer dans les couleurs qui ont beaucoup de ressemblance, comme le blanc & le jaune, le verd de mer & l'azur, parce que cette lumiere qui va sur l'azur, étant jaunâtre, fait comme un mêlange de bleu & de jaune, lesquels composent ensemble un beau verd, & si vous y mêlez encore après de la couleur jaune, ce verd deviendra beaucoup plus beau.

CHAPITRE CLVII.

Des couleurs des lumieres incidentes & reflechies.

QUAND un corps opaque se trouve entre deux lumieres, voicy ce qui peut arriver. Ou ces deux lumieres sont égales en force, ou elles sont inégales; si elles sont égales en force, leur clarté pourra être encore diversifiée en deux manieres; sçavoir, par l'égalité, ou par l'inégalité de leur éclat, il sera égal, lorsque leur distance sera égale, & inégal leurs distances étant inégales; en des distances égales, elles se diversifieront encore en deux autres manieres; sçavoir, lorsque du côté du jour l'objet sera plus foiblement éclairé par des lumieres également éclatantes & éloignées, que du côté opposé par des lumieres refléchies, aussi également vives & également distantes: l'objet placé à une distance égale, entre deux lumieres égales, & en couleur & en éclat, peut être éclairé par ces lumieres en deux sortes; sçavoir, ou également de chaque côté, ou bien inégalement; il sera également éclairé par ces deux lumieres, lorsque l'espace

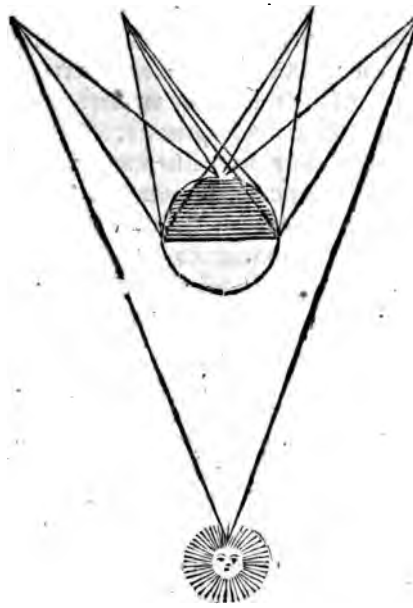
qui

qui reſte autour de ces lumieres ſera de couleur égale, & en ombre & en clarté, & elles ſeront inégales quand les eſpaces qui ſont autour de ces deux lumieres ſe trouveront dans l'obſcurité.

CHAPITRE CLVIII.

Des couleurs des ombres.

SOUVENT il arrive que les ombres



dans les corps ombrez, ne ſe continuënt pas dans la même teinte de

leurs lumieres, & que les ombres seront verdâtres, & les lumieres rougeâtres, bien que le corps soit de couleurs égales & uniformes; ce qui arrive, lorsque la lumiere venant d'Orient, teindra l'objet de sa couleur même, laquelle sera differente de celle du premier objet; tellement qu'avec ses reflets elle rejaillit vers l'Orient, & bat avec ses raïons sur les parties du premier objet qu'elle rencontre, & là ses raïons s'arrêtent & demeurent fermes, avec leurs couleurs & leurs lumieres. J'ay souvent remarqué sur un objet blanc des lumieres rouges & des ombres bleuës; & cela est ordinaire aux montagnes couvertes de neige, lorsque le soleil se couche, & que par l'éclat de ses raïons l'horison paroît tout en feu.

CHAPITRE CLIX.

Des choses peintes dans un champ clair, & en quelles occasions cela fait bien en peinture.

QUAND un corps ombré se termine sur un fond clair, ce corps paroît avoir du relief, & être détaché du fonds: cela vient de ce que les corps d'une

superficie courbe, s'obscurcissent par necessité vers la partie opposée, où ils ne sont point éclairez des raïons du jour, cet endroit restant privé de lumiere, tellement qu'il est extrêmement different du fond qui luy sert de champ, & la partie de ce même corps qui est éclairée, ne doit jamais terminer sur un champ clair par les parties éclairées de son plus grand jour; mais entre le champ & la principale lumiere du corps éclairé, il faut qu'il se trouve un terme ombré d'une demi-teinte, qui tienne le milieu, entre la couleur du champ & la lumiere du corps éclairé.

CHAPITRE CLX.

Du champ des figures.

POUR qu'une figure paroisse avec avantage, il faut, si elle est claire, la mettre dans un champ obscur, & si elle est obscure, la mettre dans un champ clair; parce que le blanc paroît davantage auprès du noir, qu'ailleurs; & en general tous les contraires ont une force toute particuliere quand ils sont opposez à leurs contraires.

CHAPITRE CLXI.

Des couleurs qui sont produites par le mêlange des autres couleurs.

DES couleurs simples, la premiere de toutes est le blanc, quoy qu'entre les Philosophe le blanc & le noir ne soient point comptez parmi les couleurs; parce que l'un en est la cause, & l'autre la privation; neanmoins parce que le Peintre ne peut s'en passer, nous les mettrons au nombre des couleurs; & nous donnerons la premiere place au blanc entre les couleurs simples; le jaune aura la seconde, le verd la troisiéme, l'azur la quatriéme, le rouge aura la cinquiéme, & la sixiéme, qui est la derniere, sera pour le noir: nous établirons le blanc comme la lumiere, sans laquelle nulle couleur ne peut être vûë; le jaune sera pour representer la terre; le verd pour l'eau; l'azur pour l'air; le rouge pour le feu; & le noir pour les tenebres. Si vous voulez voir bien-tôt la varieté de toutes les couleurs composées, prenez des quarreaux de verre peints, & au travers de ces verres, considerez toutes les couleurs de la campagne; par ce moïen vous

connoîtrez que la couleur de chaque chose qui se trouvera derriere ce verre, sera falsifiée & mêlée avec la teinte qui est sur le verre, & vous pourrez remarquer qu'elles sont les couleurs qui en reçoivent un changement plus ou moins avantageux ; par exemple, si le verre est teint en jaune, la couleur des objets qu'on voit au travers, peut aussitôt se gâter que se perfectionner, & les couleurs qui en recevront plus d'alteration, sont particulierement l'azur, le noir & le blanc ; & celles qui en tireront quelque avantage, sont principalement le jaune & le verd, & ainsi en parcourant de l'œil le mêlange de ces couleurs, qui est presque infini ; vous choisirez les couleurs dont la composition vous paroîtra plus agréable & plus nouvelle ; vous pourrez faire la même chose avec deux verres de diverses teintes, & ainsi de suite, avec trois, ou même d'avantage, en continuant la même methode.

CHAPITRE CLXII.

Des couleurs.

L'AZUR & le verd ne sont pas d'eux-mêmes des couleurs simples, parce que

l'azur est composé de lumiere & de tenebres ; c'est-à-dire, d'un noir tres-parfait, & d'un blanc tres-pur ; comme il paroît par l'azur de l'air ; le verd se compose d'une couleur simple, & d'une autre composée, qui sont l'azur & le jaune. Une chose representée dans un miroir, tient toûjours de la couleur du corps, qui luy sert de miroir, & le miroir reciproquement se teint aussi en partie de la couleur qu'il represente, & l'un participe d'autant plus à la couleur de l'autre, que l'objet representé a plus ou moins de force que la couleur du miroir, & l'objet paroîtra d'une couleur d'autant plus vive & plus forte, qu'il aura plus de conformité & de ressemblance avec la couleur du miroir. Des couleurs des corps, celle-là se fera voir de plus loin qui sera d'un blanc plus éclatant ; par consequent celle qui sera la plus obscure, disparoîtra dans une moindre distance ; entre les corps d'égale blancheur, & également éloignez de l'œil, celuy qui sera environné d'une plus grande obscurité, paroîtra le plus blanc ; & au contraire, l'obscurité qui paroîtra la plus grande, sera celle qui sera environnée d'une blancheur plus

éclatante. Entre les couleurs d'une égale perfection, celle-là paroîtra plus excellente, qui sera vûë auprès de la couleur qui luy est directement contraire, comme le rouge, avec ce qui est pâle, le noir avec le blanc (quoyque ni l'une ni l'autre de ces deux ne soient au rang des couleurs) le jaune doré avec l'azur, & le verd avec le rouge; parce que chaque couleur paroît davantage auprès de celle qui luy est contraire, qu'auprès de celle qui a de la conformité avec elle. Une chose blanche qui sera vûë dans un air obscur & plein de vapeurs, paroîtra plus grande qu'elle n'est en effet; ce qui arrive, parce que comme je l'ay dit auparavant, une chose claire semble s'augmenter dans un champ obscur; pour les raisons que j'ay apportées. L'air qui est entre l'œil & la chose vûë, communique sa propre couleur à cette chose, comme l'air bleüâtre qui fait que les montages vûës de loin, paroissent de couleur d'azur. Le verre rouge fait que tout ce qu'on regarde au travers paroît rouge; la lumiere que font les étoiles autour d'elles, est toute offusquée par les tenebres de la nuit, qui sont entre l'œil & ces étoiles. La

vraïe couleur de toute sorte de corps paroît dans l'endroit où il n'y a aucune ombre, & aucune lumiere éclatante. Dans toutes ces couleurs, je dis que les clairs qui viennent terminer avec les ombres, font qu'aux extrêmitez où ils se rencontrent les ombres paroissent plus obscures & plus noires, & les clairs plus blancs & plus éclatans.

CHAPITRE CLXIII.

De la couleur des montagnes.

UNE montagne qui est éloignée de l'œil, si elle est d'une couleur obscure, paroîtra d'un plus bel azur, qu'une autre qui sera moins obscure, & la plus obscure sera la plus haute & la plus couverte de bois; parce que sous les grands arbres il s'y trouve encore d'autres petits arbrisseaux, qui paroissent obscurs, le jour d'enhaut leur étant ôté par les plus grands; outre que les arbres sauvages des forêts sont d'eux-mêmes encore plus sombres que les arbres cultivez; car les chênes, les souteaux, les sapins, les cyprès, les pins, & tels autres arbres champêtres, sont beaucoup plus sombres que les oliviers que nous cultivons. Vers la cime

cime des hautes montagnes, où l'air est plus pur & plus subtil, l'azur paroîtra plus pur & plus noir que vers le pied des montagnes où l'air est gossier. Une plante paroît moins détachée de son champ, lorsqu'elle est sur un autre champ, dont la couleur approche de celle de la plante; le contraire arrivera, si ces deux couleurs sont contraires l'une à l'autre. Dans un objet blanc le côté qui approchera plus près du noir paroîtra plus blanc; & au contraire, le côté qui sera plus éloigné du noir ou de l'ombre, paroîtra moins blanc; & la partie du noir qui sera plus près du blanc paroîtra plus obscure, & le contraire arrivera si elle en est éloignée.

CHAPITRE CLXIV.

Comment un Peintre doit mettre en pratique la perspective des couleurs.

POUR bien mettre en pratique cette perspective dans le changement, l'affoiblissement & la dégradation des couleurs; vous prendrez de cent en cent brasses quelques termes fixes dans la campagne, comme sont des arbres, des maisons, des hommes, ou quelque

autre lieu remarquable ; & si c'est, par exemple, un arbre, vous aurez un verre arrêté bien ferme, & vôtre œil demeurant ferme dans la même situation, desseignez sur ce verre un arbre, suivant le contour de celuy que vous avez devant les yeux, puis retirez-vous en arriere jusqu'à ce que l'arbre naturel vienne presqu'à paroître égal à celuy que vous avez desseigné ; après quoy colorez vôtre dessein de telle sorte que par sa couleur & par sa forme, il ressemble à l'arbre naturel que vous voïez au travers de vôtre verre, & que tous les deux en fermant un œil vous paroissent peints, & également éloignez de vôtre œil ; continuez cette même regle à l'égard des autres arbres de la seconde & de la troisiéme distance de cent en cent brasses, d'espace en espace, & que ces études vous servent comme une chose fort utile, à quoy vous devez avoir recours, en travaillant ; cela vous sera d'un grand usage pour les lointains ; mais je trouve par l'observation que j'en ai faite que le second objet diminuë de $\frac{1}{5}$ du premier, lequel en seroit éloigné de vingt brasses.

2

CHAPITRE CLXV.

De la perspective aërienne.

Il y a une espece de perspective, qu'on nomme aërienne, qui par les divers degrez des teintes de l'air, peut faire connoître la difference des éloignemens de divers objets, quoy-qu'ils soient tous sur une même ligne; par exemple, si on voit au delà de quelque mur plusieurs édifices, qui paroissent tous d'une pareille grandeur au delà du mur sur une même ligne, & que vous aïez dessein de les peindre, en sorte qu'il semble à l'œil que l'un est plus loin que l'autre, il faudra representer un air un peu plus épais qu'il n'est ordinairement; car on sçait bien que dans cette disposition d'air les choses les plus éloignées paroissent azurées, à cause de la grande quantité d'air qui est entre l'œil & l'objet; cela se remarque sur tout aux montagnes. Cecy une fois supposé, vous ferez l'édifice qui paroîtra le premier au delà de ce mur, de sa couleur naturelle; celuy d'après qui sera un peu plus éloigné, il le faudra profiler plus legerement, & luy donner une teinte un peu

plus azurée, & à l'autre ensuite que vous feindrez être encore plus loin, donnez luy à proportion une teinte encore plus azurée que celle des autres; & si vous voulez qu'un autre paroisse cinq fois plus loin, faites qu'il ait cinq degrez de plus de la même teinte azurée, & par cette regle vous ferez que les édifices qui sont sur la même ligne, paroîtront égaux en grandeur, & neanmoins on connoîtra fort bien la grandeur & l'éloignemens de chacun en particulier.

CHAPITRE CLXVI.

Des mouvemens du corps de l'homme; des changemens qui y arrivent, & des proportions des membres.

Les mesures du corps de l'homme se changent en chaque membre, selon qu'on le plie plus ou moins, & par les divers aspects d'un côté elles diminuënt ou croissent plus ou moins, à proportion qu'elles croissent ou diminuënt de l'autre côté.

CHAPITRE CLXVII.

Des changemens de mesures qui arrivent au corps de l'homme depuis sa naissance jusqu'à ce qu'il ait la hauteur naturelle qu'il doit avoir.

L'HOMME dans sa premiere enfance a la largeur des épaules égale à la longueur du visage, & à l'espace du bras qui est depuis l'épaule jusqu'au coude, lorsque le bras est plié : elle est encore pareille à l'espace qui est depuis le gros doigt de la main jusqu'au pli du coude, & pareille encore à l'intervalle qu'il y a de la jointure du genoüil à celle du pied ; mais quand l'homme est parvenu à sa derniere hauteur, toutes ces mesures doublent en longueur, horsmis le visage, lequel aussi-bien que toute la tête reçoit peu de changement ; & ainsi l'homme qui après être arrivé à son dernier accroissement est d'une taille bien proportionnée, doit avoir en hauteur dix faces, & la largeur des épaules a deux de ces mêmes faces, & ainsi toutes les autres parties dont j'ay parlé sont pareillement de deux faces ; pour le reste nous en traiterons en parlant de toutes les mesures du corps de l'homme.

CHAPITRE CLXVIII.

Que les petits enfans ont les jointures des membres toutes contraires à celles des hommes, en ce qui regarde la grosseur.

LES petits enfans ont tous les jointures deliées, & les espaces qui sont entre-deux plus gros; cela arrive parce qu'ils n'ont sur les jointures que la peau seule & quelques membranes nerveuses qui attachent & lient les os ensemble, & toute la chair qui est molle, tendre, & pleine de suc, se trouve enfermée sous la peau entre deux jointures; mais parce que dans les jointures les os sont plus gros qu'ils ne le sont dans l'espace qui est entre les jointures. la chair se décharge de beaucoup des superfluitez, tandis que l'homme croît, & ses membres deviennent à proportion plus deliez qu'auparavant; mais il ne se fait point de diminution dans les jointures, parce qu'il n'y a que des os & des cartilages; de sorte que par ces raisons les petits enfans sont gras entre les jointures, foibles & décharnez aux jointures, comme il paroît à celles de leurs

doigts, de leurs bras, de leurs épaules, qu'ils ont deliées & menuës; au contraire un homme fait est gros & noüé par tout, aux jointures des bras & des jambes, & au lieu que les enfans les ont creuses, les hommes les ont relevées.

CHAPITRE CLXIX.

De la difference des mesures entre les petits enfans & les hommes faits.

ENTRE les hommes & les enfans je trouve une grande difference de longueur de l'une à l'autre jointure; car l'homme a depuis la jointure des épaules jusqu'au coude, & du coude au bout du pouce, & de l'extrêmité d'une épaule à l'autre, une mesure de deux têtes, & à l'enfant cette mesure n'est que d'une tête : cela vient apparemment de ce que la nature travaille d'abord à la tête, qui est la principale partie & le siege de l'entendement, & ensuite aux parties moins considerables & moins necessaires.

CHAPITRE CLXX.

Des jointures des doigts.

LES doigts de la main grossissent

dans leurs jointures de tous les côtez lorſqu'ils ſe plient, & plus ils ſe plient plus ils paroiſſent, de même auſſi ils diminuënt à meſure qu'ils ſe redreſſent : la même choſe arrive aux doigts des pieds, & il y aura un changement d'autant plus viſible, qu'ils ſeront plus gros & plus charnus.

CHAPITRE CLXXI.

De l'emboitement des épaules, & de leurs jointures.

LES jointures des épaules & des autres membres qui ſe plient, ſeront expliquées en leur lieu dans le Traité de l'Anatomie, où je feray voir les cauſes des mouvemens de chaque partie dont le corps de l'homme eſt compoſé.

CHAPITRE CLXXII.

Des mouvemens des épaules.

LES mouvemens ſimples ſont les principaux de ceux qui ſe font à la jointure des épaules : ces mouvemens ſont ceux par leſquels le bras ſe porte en haut & en bas, en devant ou en arriere: on pourroit dire que ces quatre

mouvemens sont en quelque sorte infinis : car si on fait avec le bras une figure circulaire sur un mur, on aura fait tous les mouvemens que l'épaule peut faire ; parce que toute quantité continuë se peut diviser à l'infini, & ce cercle est une quantité continuë qui a été faite par le mouvement du bras, qui en a tracé & parcouru la circonference : donc ce cercle étant divisible à l'infini, les mouvemens des épaules sont aussi en quelque sorte infinis.

CHAPITRE CLXXIII.

Des mesures universelles des corps.

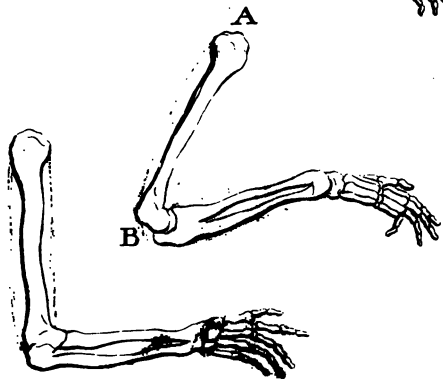
Je dis que les mesures universelles des corps doivent s'observer dans les longueurs des figures seulement & non pas dans les largeurs ; parce que c'est une chose merveilleuse dans la nature, que de toutes ses productions on n'en voit aucune de quelque espece que ce soit, laquelle considerée en particulier, soit précisément semblable à une autre : c'est pourquoy vous qui êtes imitateur de la nature, considerez attentivement la varieté des contours ; neanmoins je suis d'avis que vous évitiez les choses qui sont monstrueuses.

comme des jambes trop longues, des corps trop courts, des poitrines étroites, & des bras longs; observez donc les mesures des jointures, & les grosseurs dans lesquelles la nature se plaît à faire paroître de la varieté, pour faire de même à son exemple.

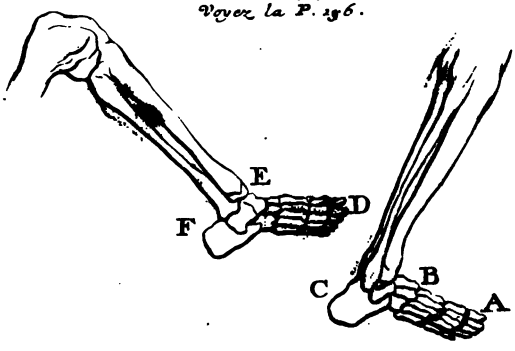
CHAPITRE CLXXIV.

Des mesures du corps humain & des plis des membres.

LES Peintres sont obligez d'avoir connoissance de l'osteologie; c'est à-dire, des ossemens du corps, qui servent de soûtien à la chair dont ils sont couverts, & des jointures qui font que les membres croissent & diminuënt quand ils se plient; car la mesure du bras étendu ne se trouve pas égale à celle du même bras retiré, puisqu'il croît ou decroît en s'étendant, & en se pliant, avec la difference d'une huitiéme partie de sa longueur; l'accroissement & le décroissement du bras par l'effet de l'os qui sort de son emboiture, est tel que vous le voïez representé en cette figure A. B. son accroissement se fait dans la partie qui vient de l'épaule au coude, lorsque



Chap. 177.
Voyez la P. 156.



l'angle du coude est plus aigu qu'un angle droit, & l'accroissement augmente à mesure que cet angle diminuë; comme au contraire la longueur diminuë selon que cet angle devient plus ouvert; l'espace qui est entre l'épaule & le coude, s'accroît d'autant plus, que l'angle du pli du coude se fait plus petit qu'un angle droit, & decroît à proportion que l'angle est plus grand qu'un droit.

CHAPITRE CLXXV.

De la proportion des membres.

TOUTES les parties de l'animal doivent avoir du rapport à leur tout; c'est-à-dire, que celuy dont la forme totale est courte & grosse, doit avoir aussi chaque membre en particulier, court & gros, & celuy qui sera long & delié, doit avoir les membres longs & menus, & celuy qui est d'une taille médiocre les aura pareillement médiocres : ce que je dis ne doit point s'entendre des plantes, parce qu'elles se renouvellent elles-mêmes par les rejettons qu'elles poussent sur leur tronc, & ainsi leur premiere forme & leur proportion naturelle est alterée, & changée.

CHAPITRE CLXXVI.

De la jointure des mains avec le bras.

LE poignet ou la jointure du bras avec la main devient plus menu, lorsque la main serre quelque chose, & il se grossit lors qu'on ouvre la main; mais le bras fait tout le contraire de tous les côtez, entre le coude & la main, cela vient de ce qu'en ouvrant la main les muscles qui servent à cet effet s'étendent & rendent le bras plus délié entre le coude & la main; & lorsque la main tient quelque chose serrée, les muscles se retirent, se grossissent, & s'éloignent de l'os, étant tirez par le serrement & par la compression de la main.

CHAPITRE CLXXVII.

Des jointures des pieds, de leur renflement, & de leur diminution.

LA diminution & l'accroissement de la jointure du pied se fait seulement du côté de sa partie nerveuse D. E. F. laquelle croît lorsque l'angle de cette jointure devient plus aigu, & diminuë à proportion que cet an-

gle devient plus ouvert : ce qui doit être entendu de la jointure du devant du pied A. C. B. dont je veux parler.

CHAPITRE CLXXVIII.

Des membres qui diminuënt quand ils se plient, & qui croissent quand ils s'étendent.

ENTRE tous les membres qui se plient à leur jointure, il n'y a que le genoüil qui en se pliant perd de sa grosseur, & qui devient plus gros étant étendu.

CHAPITRE CLXXIX.

Des membres qui grossissent dans leur jointure quand ils sont pliez.

TOUS les membres du corps de l'homme grossissent dans leurs jointures quand ils se plient, hormis en celle de la jambe.

CHAPITRE CLXXX.

Des membres nuds des hommes.

QUAND des hommes nuds travaillent & font quelque mouvement violent, ceux-là seuls de leurs membres doivent avoir des muscles bien marquez, du côté desquels ces muscles

font mouvoir le membre qui est en action, & les autres membres feront paroître plus ou moins leurs muscles à proportion de l'effort & du travail qu'ils font.

CHAPITRE CLXXXI.

Des mouvemens violens des membres de l'homme.

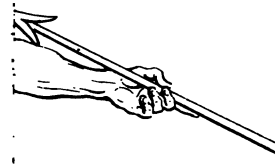
DEs deux bras celuy-là sera poussé par un mouvement plus grand & plus violent, lequel s'étant écarté de sa situation naturelle, sera plus puissamment assisté des autres membres, pour le ramener au lieu où il veut aller; comme la figure A. qui étend le bras avec la massuë E. & le porte en un sens contraire pour l'en retirer après, aidé & fortifié de tout le corps, & se porter avec plus de violence en B.

CHAPITRE CLXXXII.

Du mouvement de l'homme.

DANS la peinture la principale partie consiste à former des compositions heureuses dans quelque sujet que ce puisse être; & la seconde partie qui concerne l'expression & les actions des figures, consiste à leur donner de l'ar-

E



5


B

tention à ce qu'elles ont, & à faire qu'elles agissent avec promptitude & avec vivacité, selon le degré d'expression qui leur convient, aussi-bien dans les actions lentes & paresseuses, que dans celles qui demandent beaucoup d'activité & de feu, & que la promptitude & la fierté soient autant exprimées que le demande la disposition presente de celuy qui est en action; comme quand quelqu'un doit jetter un dard, ou des pierres, ou d'autres choses semblables, qu'il paroisse dans son attitude & dans la disposition de tous ses membres, quelle est son intention; voicy deux figures, dont la differente attitude montre qu'elles font un effort bien different; la figure A. est celle qui fait paroître plus de vigueur & de force, & la figure B. en fait paroître moins; mais la figure A. jettera plus loin le dard qu'elle lance, que la figure B. ne jettera la pierre qu'elle tient; parce qu'encore bien que les deux figures paroissent vouloir jetter du même côté & arriver au même but, la figure A. fait un plus grand effort: car elle a les pieds tournez du côté opposé à celuy vers où elle veut porter ce coup; ce qui fait qu'elle le porte en effet avec

beaucoup de force, en pliant & remuant le corps fort vîte & fort commodément pour le ramener vers le but où elle veut tirer. Au contraire, la figure B. aïant le corps & les pieds dans une situation naturelle elle n'agit pas avec tant de facilité, & elle ne fait pas tant d'effort, par consequent l'effet est foible, & le mouvement peu violent; parce qu'en general tout effort pour avoir un grand effet, doit commencer par des contorsions violentes, & finir par des mouvemens libres, aisez & commodes; de même que si une arbalête n'est pas bandée avec force, le mouvement de la chose qu'elle doit tirer, n'aura pas grand effet; parce qu'où il n'y a point d'effort & de violence, il n'y a qu'un mouvement foible; ainsi un arc qui n'est point bandé ne peut produire de mouvement; & s'il est bandé, il ne se debandera point de luy-même sans une force étrangere, par le moïen de laquelle il décochera sa fléche; tout de même l'homme qui ne fait aucun effort & aucune contorsion, demeure sans force; quand donc celuy qui est representé par la figure A. aura jetté son dard, & qu'il aura épuisé toute sa force dans sa contor-

sino

sion de corps vers le côté où il a lancé son dard, en même tems il aura acquis une autre nouvelle puissance, mais qui ne luy peut servir qu'à retourner de l'autre côté & à faire un mouvement contraire à celuy qu'il a fait.

CHAPITRE CLXXXIII.

Des attitudes, & des mouvemens du corps, & de ses membres.

QU'ON ne voïe point la même action repetée dans une même figure, soit dans ses principaux membres, soit dans les petits, comme les mains, ou les doigts : il ne faut point aussi repeter plusieurs fois la même attitude dans une histoire, & si le sujet de l'histoire demande un grand nombre de figures, comme une bataille ou un combat de Gladiateurs ; parce qu'il n'y a que trois manieres de frapper, qui sont d'estoc, de taille, & de revers ; il faut varier autant qu'on peut ces trois manieres de porter des coups ; par exemple, si l'un se tourne en arriere, faites qu'un autre soit vû de côté, & un autre par devant, & ainsi diversifiez les mêmes actions par divers aspects ; & que tous les mouvemens se

rapportent à ces trois principaux dont j'ay parlé ; mais dans les batailles, les mouvemens composez marquent beaucoup d'art, animent, pour ainsi dire, le sujet, & y répandent un grand feu. On nomme mouvement composé celui d'une figure qui fait en même tems des mouvemens qui paroissent opposez, comme lorsque la même figure montre le devant des jambes, & une partie du corps par le profil des épaules. Je parlerai en son lieu de cette espece de mouvement composé.

CHAPITRE CLXXXIV.

Des jointures des membres.

DANS les jointures des membres & dans leurs differens mouvemens, on doit prendre garde de quelle sorte les muscles s'enflent d'un côté, s'abaissent & s'allongent de l'autre ; & cela se doit observer dans le col des animaux ; parce que là les mouvemens sont de trois especes, deux desquels sont simples, & le troisiéme est composé, puis qu'il tient quelque chose de l'un & de l'autre des simples, l'un desquels se fait quand l'animal plie le col vers quelqu'une des épaules, ou lorsqu'il

hausse ou baisse la tête ; le second se fait quand le col se tourne à droite ou à gauche sans se courber, mais reste tout droit, & que la tête est tournée vers l'une des épaules ; le troisiéme mouvement que nous appellons composé, est lorsque le pli est mêlé de contorsion, comme quand l'oreille se baisse vers quelqu'une des épaules, & que le front est tourné au même endroit, ou vers l'autre épaule, & la tête élevée vers le ciel.

CHAPITRE CLXXXV.

De la proportion des membres de l'homme.

PRENEZ sur vous même les mesures de vos membres, & si vous rencontrez quelque partie qui n'ait pas une belle proportion, marquez-là, & prenez bien garde en desseignant des figures de ne pas tomber dans le même défaut ; parce qu'ordinairement un Peintre se peint luy-même, & se plaît aux choses qui luy ressemblent.

CHAPITRE CLXXXVI.

Des mouvemens des membres de l'homme.

Tous les membres doivent exercer la fonction à laquelle ils ont été destinez ; par exemple, il faut que dans les corps morts, ou dans ceux qui dorment, aucun membre ne paroisse vif ou éveillé ; de même le pied qui porte le poids du corps, doit paroître comme affaissé, & non pas avec des doigts qui paroissent en mouvement ou libres, si ce n'est qu'il s'appuïât seulement sur le talon.

CHAPITRE CLXXXVII.

Du mouvement des parties du visage.

Les mouvemens des parties du visage causez par les agitations subites de l'esprit, sont en grand nombre; les principaux sont de rire, de pleurer, de crier, de chanter sur les differens tons que la voix peut prendre, de faire paroître de l'étonnement, de la colere, de la joïe, de la tristesse, de la peur, du chagrin, de la douleur, & d'autres semblables mouvemens dont nous parlerons. Premierement, les mouvemens

qu'on fait quand on rit, & quand on pleure, sont fort semblables dans les caracteres qu'ils impriment sur la bouche, sur les jouës, & aux paupieres des yeux; mais ils different seulement dans les sourcils, & à l'intervale qui les separe, dont nous traiterons plus amplement en son lieu, lorsque nous parlerons des mouvemens qui arrivent au visage, aux mains, & aux autres membres, dans les accidens qui surprennent tout d'un coup; la connoissance de ces mouvemens est fort necessaire à un Peintre, & sans elle il ne representeroit que des figures doublement mortes; mais il faut encore qu'il prenne garde que leurs actions, & leurs mouvemens ne soient pas si extraordinairement & si bizarrement animez, que dans un sujet tranquille il semble peindre quelque bataille, ou bien une baccanalle, & sur tout que ceux qu'il introduira presens au sujet qu'il traite, soient attentifs à ce qui se passe, avec des actions & des contenances d'admiration, de respect, de douleur, de compassion, de défiance, de crainte, ou de joïe, selon qu'il est à propos & convenable au sujet qui a formé l'assemblée ou le

concours de ces figures, & qu'il fasse en sorte que ses histoires ne soient point l'une sur l'autre sur une même muraille, avec divers points de vûë, comme si c'étoit la boutique d'un marchand qui étale ses marchandises.

CHAPITRE CLXXXVIII.

Observations pour desseigner les portraits.

L'os & le cartilage qui composent le nez qui est élevé au milieu du visage, peuvent avoir huit formes differentes, qui donnent huit differentes figures de nez; car ou ils sont également droits, ou également concaves, ou également convexes, & c'est la premiere; ou bien, ils sont droits ou concaves, ou convexes inégalement, & c'est la seconde; ou bien, leurs parties d'enhaut sont droites, & celle d'enbas concaves, qui est la troisiéme sorte; ou celles d'enhaut sont droites, & celles de dessous convexes, c'est la quatriéme; ou bien, dessus elles sont concaves, & au dessous droites, c'est la cinquiéme; ou concaves au dessus, & convexes au dessous, qui est la sixiéme; ou convexes au dessus, & droites au

dessous, c'est la septiéme; ou enfin, convexes au dessus, & concaves au dessous, qui est la huitiéme & la derniere. La jonction du nez avec le sourcil a deux formes differentes, elle est toûjours ou creuse & concave, ou droite. Le front a trois formes differentes; car ou il est tout uni, ou il est concave, ou bien, il est relevé; la forme pleine & unie se divise encore en plusieurs manieres; car ou elle est creuse vers le haut ou vers la partie d'enbas, ou elle l'est en haut & en bas, ou bien elle est toute pleine & toute unie en haut & en bas.

CHAPITRE CLXXXIX.

Moïen de retenir les traits d'un homme, & de faire son portrait, quoyqu'on ne l'ait vû qu'une seule fois.

IL faut pour cela se bien souvenir des quatre principales parties du visage, qui sont le menton, la bouche, le front & le nez; & premierement à l'égard des nez, il s'en trouve de trois differentes sortes, de droits, de concaves ou d'enfoncez, & de convexes, ou de relevez; de ceux qui sont droits, il n'y en a que de quatre differentes formes;

ſçavoir de longs, de courts, de relevez par le bout, & de rabatus; les nez concaves ou camus ſont de trois ſortes, dont les uns ont leur concavité ou leur enfoncement au haut, d'autres au milieu, & quelques-uns tout au bas; les nez convexes ou aquilins, ſont encore de trois ſortes; les uns ſont relevez vers le haut, quelques-autres au milieu, & d'autres en bas : enfin ceux dont la partie relevée eſt au milieu, peuvent l'avoir droite, ou convexe, ou plate.

CHAPITRE CXC.

Moïen pour ſe ſouvenir de la forme d'un viſage.

SI vous voulez retenir ſans peine l'air d'un viſage, apprenez premierement à bien deſſeigner pluſieurs têtes, & les parties qui diſtinguent le plus les hommes dans toutes les formes qu'elles peuvent avoir : ces parties ſont la bouche, les yeux, le nez, le menton, le col & les épaules : Par exemple, les nez ont dix figures ou formes differentes; il y en a de droits, de boſſus, de creux ou d'enfoncez, de relevez plus haut ou plus bas que le milieu, d'aquilins, d'égaux, de plats

ou

ou d'écrasez, de ronds & d'aigus, qui sont tous propres à être vûs de profil. Des nez qui sont propres à être vûs de front, il s'en trouve d'onze formes differentes, d'égaux, de gros au milieu, de gros par le bout, & deliez proche des sourcils, de deliez par enbas, & gros par le haut. Les narines & les ouvertures du nez font encore des differences qu'il faut remarquer: il y a des narines larges, d'autres étroites, de hautes, de basses, des ouvertures retroussées, d'autres rabatuës & couvertes du bout du nez; & ainsi vous trouverez quelques particularitez dans les moindres parties, qu'il faudra que vous observiez sur le naturel pour en remplir vôtre imagination; ou bien lorsque vous aurez à peindre un visage, ou quelqu'une de ses parties, portez des tablettes avec vous, où vous aïez desseigné les differentes parties dont je viens de parler, & après avoir jetté un coup d'œil sur le visage de la personne que vous voulez peindre, vous examinerez dans vôtre recueïl à quelle sorte de nez ou de bouche celle que vous voïez ressemble, & vous ferez quelque marque pour le reconnoître, & le mettre en œuvre quand vous serez au logis.

CHAPITRE CXCI.

De la beauté des visages.

Il ne faut point faire au visage de muscles trop marquez & terminez durement ; mais les lumieres se doivent perdre insensiblement, & se noïer dans des ombres tendres & douces à l'œil ; car de-là dépend toute la grace & la beauté d'un visage.

CHAPITRE CXCII.

De la position & de l'équilibre des figures.

Le creux de la gorge qui est entre les deux clavicules, doit tomber à plomb sur le pied qui porte le corps, si on étend un bras en devant, le creux sort de la ligne perpendiculaire au pied ; & si la jambe se jette en arriere, le creux de la gorge avance en devant, si bien qu'en chaque attitude il change de situation.

CHAPITRE CXCIII.

Que les mouvemens qu'on attribuë aux figures, doivent exprimer leurs actions, & les sentimens qu'on suppose qu'elles ont.

Une figure dons les mouvemens n'expriment pas les passions & les sentimens qu'elle a, n'agit point naturellement, & ces mouvemens qui ne sont point reglez par la raison, ni conduits avec jugement, font voir que le Peintre n'est pas fort habile. Une figure doit donc, pour agir naturellement, faire paroître beaucoup d'attention & d'application à ce qu'elle fait, & avoir des mouvemens si propres à ce qu'ils representent, qu'on ne puisse les faire servir ni les accommoder à aucun autre sujet.

CHAPITRE CXCIV.

De la maniere de toucher les muscles sur les membres nuds.

Aux figures nuës les muscles des membres doivent être ou plus ou moins découverts, & marquez selon qu'ils font plus ou moins d'effort, &

pour faire plus d'impression sur l'esprit de ceux qui voïent vôtre tableau, & partager moins leur attention, ne faites voir que ceux des membres qui ont le plus de mouvement, & qui sont le plus emploïez à l'action que vous representez, & que les muscles de ces membres soient mieux prononcez que ceux des autres membres, & touchez plus fort à proportion qu'ils travaillent davantage, au contraire les autres qui n'agissent point doivent être lents & mols.

CHAPITRE CXCV.

Du mouvement & de la course de l'homme & des autres animaux.

QUAND l'homme se meut avec vîtesse, ou lentement, la partie qui se trouve sur la jambe qui soûtient le corps, doit toûjours être plus basse que l'autre.

CHAPITRE CXCVI.

De la difference de hauteur d'épaules qui se remarque dans les figures dans les differentes actions qu'elles font.

LES épaules ou les côtez de l'homme, ou des autres animaux, auront entr'eux

B

7


C

une plus grande difference de hauteur, lorſque tout le corps aura un mouvement plus lent ; & au contraire, les parties de l'animal auront moins de difference en leur hauteur, quand le mouvement du corps entiér ſera plus prompt : Je l'ay prouvé dans mon Traité du Mouvement local par ce principe : que tout grave peſe par la ligne de ſon mouvement ; de ſorte qu'un Tout ſe mouvant vers quelque lieu, la partie qui luy eſt unie, ſuit la ligne la plus courte du mouvement de ſon Tout, ſans charger en aucune maniere de ſon poids les parties collaterales de ce Tout.

CHAPITRE CXCVII.

Objection.

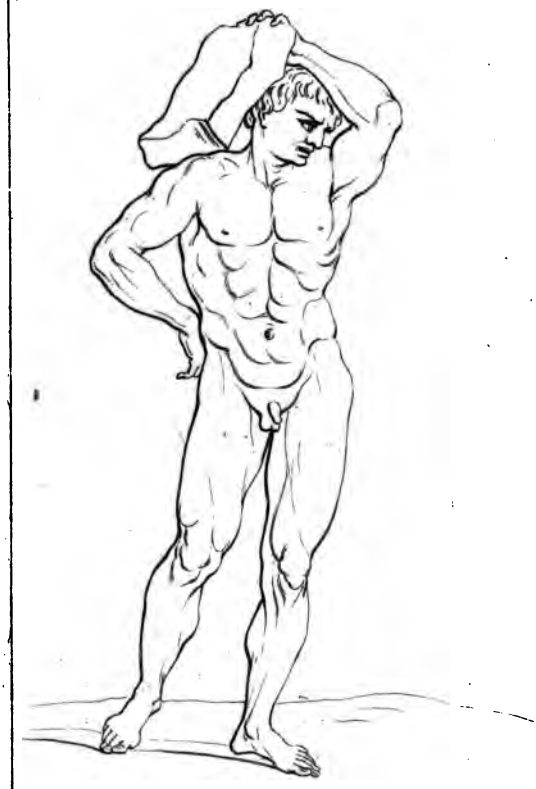
ON objecte contre la premiere partie de ce que j'ay dit, qu'il ne s'enſuit pas neceſſairement qu'un homme arrêté ou qui marche à pas lents, ſe trouve toûjours dans un continuel équilibre de ſes membres ſur le centre de la gravité qui ſoûtient le poids du corps entier ; parce qu'il arrive ſouvent que l'homme fait tout le contraire, & qu'il ſe panche quelquefois

sur le côté, quoyque son corps ne porte que sur un pied, & quelquefois il décharge une partie de son poids sur la jambe qui n'est pas droite; c'est-à-dire, celle dont le genoüil est plié, comme il est representé dans les figures B. C. Je réponds à cela que ce qui n'a pas été fait par les épaules dans la figure C. se trouve fait par les hanches. Ainsi l'équilibre est toujours gardé de quelque maniere que ce soit, & mon principe est vray.

CHAPITRE CXCVIII.

Comment un homme qui retire son bras étendu, change l'équilibre qu'il avoit quand son bras étoit étendu.

Un bras étendu envoïe le centre de l'équilibre du corps de l'homme sur le pied qui porte le poids entier du corps, comme il paroît dans ceux qui avec les bras étendus marchent sur la corde sans autre bâton qui leur serve de contrepoids.



9

CHAPITRE CXCIX.

De l'homme, & des autres animaux, lesquels dans leurs mouvemens lents, n'ont pas le centre de gravité beaucoup éloigné du centre de leur soûtien.

TOUT animal aura le centre des jambes sur lesquelles il se soûtient, d'autant plus proche de la perpendiculaire du centre de sa gravité, qu'il sera plus lent dans son mouvement; & au contraire, celui-là aura le centre de son soûtien plus éloigné de la perpendiculaire du centre de sa gravité, qui sera plus prompt dans ses mouvemens.

CHAPITRE CC.

De l'homme qui porte un fardeau sur ses épaules.

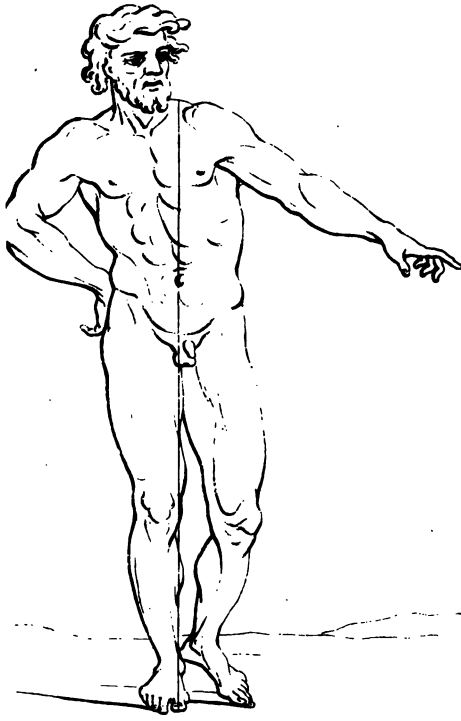
L'ESPAULE d'un homme qui porte un fardeau est toûjours plus haute que l'autre épaule qui n'est point chargée; cela se voit en la figure suivante, dans laquelle la ligne centrale de toute la pesanteur du corps de l'homme & de son fardeau, passe par la jambe qui

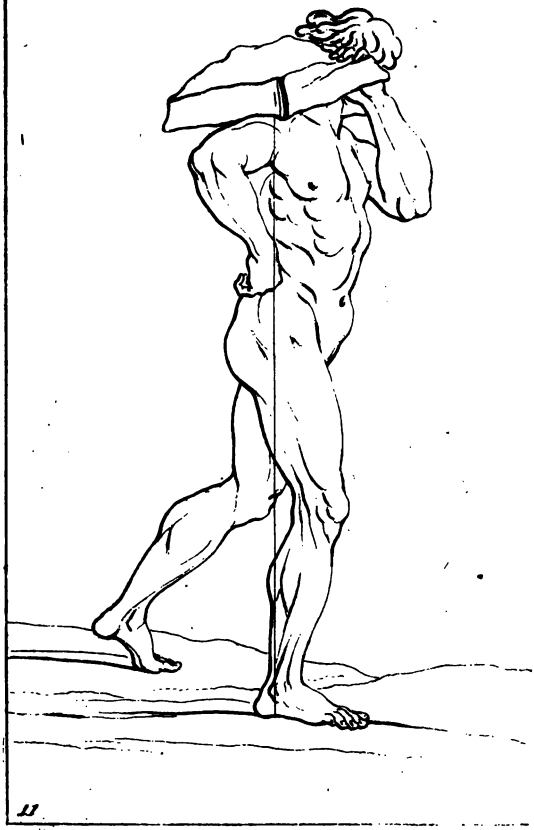
soûtient tout le poids. Si cela n'étoit ainsi, & si le poids du corps & du fardeau n'étoit partagé pour faire l'équilibre, il faudroit necessairement que l'homme tombât à terre; mais la nature dans ces occasions pourvoit à ce qu'une égale partie de la pesanteur du corps de l'homme, se jette de l'autre côté opposé à celui qui porte le fardeau étranger, pour luy donner l'équilibre & le contrepoids; & cela ne se peut faire sans que l'homme se courbe du côté qui n'est pas chargé, jusques à ce que par ce mouvement il le fasse participer à ce poids accidentel dont il est chargé; & cela ne se peut faire si l'épaule qui soûtient le poids ne se hausse, & si l'épaule qui n'est point chargée ne s'abaisse; & c'est le moïen que la nature fournit à l'homme pour se soulager dans ces occasions.

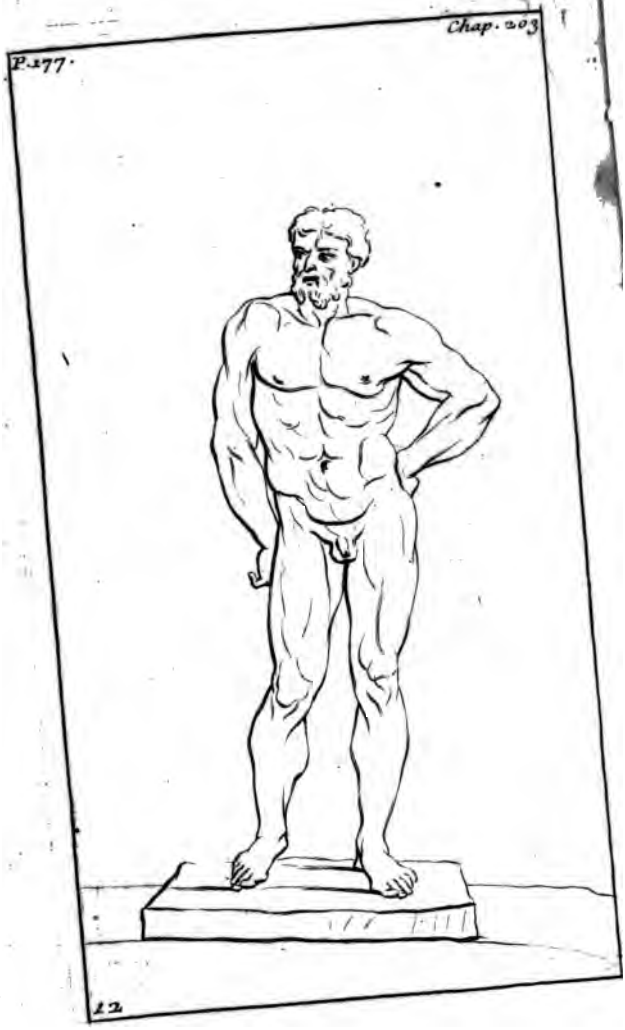
CHAPITRE CCI.

De l'équilibre du corps de l'homme, lorsqu'il est sur ses pieds.

Le poids de l'homme qui se tient appuïé sur une des jambes seulement, sera toûjours également partagé des deux côtez de la ligne perpendiculaire ou centrale qui le soûtient.







CHAPITRE CCII.

De l'homme qui marche.

L'HOMME qui marche aura le centre de sa pesanteur sur le centre de la jambe qui pose à terre.

CHAPITRE CCIII.

De l'équilibre du poids de quelque animal que ce soit pendant qu'il demeure arrêté sur ses jambes.

LE repos ou la cessation du mouvement dans un animal, lequel se tient sur ses pieds, vient de l'égalité ou de la privation d'inégalité qu'ont entr'eux les poids opposez, lesquels le faisoient avancer par leur inégalité, & le tiennent en repos par leur égalité.

CHAPITRE CCIV.

Des plis & des detours que fait l'homme dans les mouvemens de ses membres.

LA partie du corps sur laquelle l'homme se courbe, reçoit autant de diminution que l'autre partie opposée prend d'accroissement, & cette courbure peut enfin venir à être en proportion double à la partie qui s'étend. Je ferai un Traité particulier sur ce sujet.

CHAPITRE CCV.

Des plis des membres.

AUTANT qu'un des côtez des membres qui se plient, s'allonge, autant la partie opposée se racourcit, mais la ligne centrale exterieure des côtez qui ne se peuvent plier aux membres qui se plient, ne se diminuë ni ne s'augmente jamais dans sa longueur.

CHAPITRE CCVI.

De l'équilibre, ou du contrepoids du corps.

TOUTE figure qui soûtient sur soy & sur la ligne centrale de la masse de son corps, le poids de son corps, ou quelqu'autre poids étranger, doit jetter autant du poids naturel ou accidentel de l'autre côté opposé, qu'il en faudra pour faire un équilibre parfait, autour de la ligne centrale qui part du centre de la partie du pied qui porte la charge, laquelle passe au travers de la masse entiere du poids, & tombe sur cette partie des pieds qui pose à terre. On voit ordinairement qu'un homme qui leve un fardeau avec un

des bras, étend naturellement au delà de soy l'autre bras, & si cela ne suffit pas pour faire le contrepoids, il y met encore de son propre poids, en courbant le corps autant qu'il faut pour pouvoir soûtenir le fardeau dont il est chargé : on voit encore que celuy qui va tomber à la renverse étend toûjours un des bras, & le porte vers la partie opposée.

CHAPITRE CCVII.

Du mouvement de l'homme.

QUAND vous voulez faire qu'un homme remuë quelque fardeau, considerez que les mouvemens doivent être faits par diverses lignes ; c'est-à-dire, ou de bas en haut, avec un mouvement simple, tel que fait celuy qui s'étant baissé prend un fardeau qu'il veut hausser en se relevant, ou bien, quand il veut traîner quelque chose derriere luy, ou le pousser en devant, ou bien pour tirer en bas avec une corde qui soit passée dans une poulie. Il faut icy remarquer que le poids du corps de l'homme tire d'autant plus que le centre de sa pesanteur est éloigné du centre de l'axe qui le soûtient;

il faut encore ajoûter à cela l'effort que font les jambes & les reins courbez pour se redresser. Jamais on ne marche, soit en montant, soit en descendant, que le talon du pied de derriere ne se hausse.

CHAPITRE CCVIII.

Du mouvement qui est produit par la perte de l'équilibre.

TOUT mouvement est produit par la perte de l'équilibre; c'est à-dire de l'égalité, parce qu'il n'y a aucune chose qui se meuve d'elle-même, sans qu'elle sorte de son équilibre, & le mouvement est d'autant plus prompt & plus violent que la chose s'éloigne davantage de son équilibre.

CHAPITRE CCIX.

De l'équilibre des figures.

SI la figure est appuïée sur un de ses pieds, l'épaule de ce côté là sera toûjours plus basse que l'autre, & le creux de la gorge sera perpendiculairement sur le milieu de la jambe qui soûtient le corps: il en arrivera de même en toute autre ligne, où nous

verrons cette figure lorſqu'elle eſt ſans avoir le bras beaucoup en ſaillie en dehors, ou ſans quelque charge ſur le dos, ou dans la main, ou ſur l'épaule, ou ſans écarter la jambe qui ne ſoûtient pas le corps, ou en devant ou en arriere.

CHAPITRE CCX.

De la bonne grace des membres.

Il faut que les membres ſoient proportionnez au corps avec une grace qui puiſſe exprimer ce que vous voulez repreſenter par vôtre figure, & ſi elle doit paroître agréable & noble, vous lui donnerez des membres ſveltes & nobles, qui n'aïent point de muſcles trop marquez, vous toucherez même legerement & d'une maniere douce ceux qu'il eſt neceſſaire de faire paroître, & que les membres, principalement les bras, ne ſoient point noüez & roides; c'eſt-à-dire, qu'aucun membre ne ſoit étendu en ligne droite avec le membre qui luy eſt joint; & s'il ſe trouve qu'à cauſe de la poſition de la figure la hanche droite ſoit plus haute que la gauche, vous ferez tomber à plomb la jointure de l'épaule, qui eſt

la plus haute sur la partie la plus élevée du côté gauche, & que cette épaule droite soit plus basse que la gauche; que le creux de la gorge soit toûjours directement sur le milieu de la jointure du pied qui porte la figure; que la jambe qui ne soûtient pas le corps ait son genoüil plus bas que l'autre genoüil, & proche de l'autre jambe. Pour ce qui est des attitudes de la tête & des deux bras, elles sont presque infinies; c'est pourquoi je ne veux point en donner des regles particulieres; j'avertirai seulement qu'elles doivent être libres, aisées, gracieuses, variées de plusieurs manieres, de peur que les membres ne paroissent roides comme s'ils étoient de bois.

CHAPITRE CCXI.

De la liberté des membres, & de leur facilité à se mouvoir.

Pour ce qui concerne la liberté des membres, il faut prendre garde qu'aïant à representer quelqu'un, qui par hazard soit obligé de se tourner en arriere, ou de côté, vous ne luy faslez point porter les pieds & tous les membres vers le même endroit où il tournera la tête, mais il sera mieux de par-

tager cette action avec quelque sorte de contraste & de diversité dans les quatre jointures, qui sont celles des pieds, celles des genoüils, celles des flancs, celles du col ; & si la figure étoit appuïée sur la jambe droite, le genoüil gauche sera plié & retiré en arriere, & son pied un peu élevé en dehors, & l'épaule gauche un peu plus haute que la droite, & la nuque du col se rencontrera au même lieu où la cheville exterieure du pied gauche sera tournée, & l'épaule gauche sur la pointe du pied droit en ligne perpendiculaire ; tenez aussi pour une maxime generale, que la tête de vos figures ne soit point tournée du même côté que la poitrine, puisque la nature a fait pour nôtre commodité que le col se tourne facilement pour porter les yeux de differens côtez, lorsque nous voulons regarder autour de nous : il en est à peu près de même des autres jointures, qui sont mobiles pour le service, & pour les besoins de l'homme ; & si vous representez un homme assis, qui ait besoin de travailler de ses bras à quelque chose qui soit à côté de luy, il doit avoir l'estomac tourné sur la jointure du flanc,

CHAPITRE CCXII.

D'une figure seule hors de la composition d'une histoire.

IL ne faut point encore voir un même mouvement de membre repeté dans une figure que vous feignez être seule : par exemple, si elle court seule, qu'elle n'ait pas les deux mains jettées en devant, mais si l'une est devant que l'autre soit derriere, parce qu'autrement elle ne pourroit courir ; & si le pied droit avance en devant, que le bras droit reste derriere, & que le gauche se trouve devant ; car sans ce contraste des membres, & cette contrarïeté de leurs mouvemens, il n'est pas possible de bien courir ; si quelqu'autre figure suit celle-cy, & qu'elle porte une des jambes un peu en devant, faites que l'autre jambe se trouve sous la tête, & que le bras du même côté fasse un mouvement contraire, & passe devant : Je parleray plus amplement de cette matiere dans le Livre des Mouvemens.

CHAPITRE CCXIII.

Quelles sont les principales & les plus importantes choses qu'il faut observer dans une figure.

En desseignant des figures, il faut avoir principalement attention à bien asseoir la tête sur les épaules, le buste sur les hanches, & les hanches & les épaules sur les pieds.

CHAPITRE CCXIV.

Que l'équilibre d'un poids doit se trouver sur le centre, ou plûtôt autour du centre de la gravité des corps.

La figure qui demeure ferme sur ses pieds sans se mouvoir, fera un équilibre de tous ses membres autour de la ligne centrale, sur laquelle elle se soûtient; c'est à-dire, que si la figure qui est sans mouvement, étant appuïée sur ses pieds, vient à jetter en devant un de ses bras, elle doit porter en même tems vers le côté opposé un autre membre, ou une partie de son poids, qui soit égale à ce qu'elle a porté en devant; & cela se doit entendre generalement de chaque partie qui saillira hors de son Tout contre l'ordinaire.

CHAPITRE CCXV.

De la figure qui doit remuer, ou élever quelque poids.

JAMAIS un homme ne pourra remuer ou soûlever un fardeau, qu'il ne tire de soy-même un poids plus qu'égal à celuy qu'il veut lever, & qu'il ne le porte de l'autre côté opposé à celuy où est le fardeau qu'il veut lever.

CHAPITRE CCXVI.

De l'attitude des hommes.

IL faut que les attitudes des figures dans tous les membres, soient tellement disposées, & aïent une telle expression, que par elles on puisse connoître ce qu'elles veulent representer.

CHAPITRE CCXVII.

Differences d'attitudes.

ON exprime les actions dans les figures d'hommes, d'une maniere conforme à leur âge & à leur qualité; & on fait les figures differentes selon l'espece ou le sexe de mâle ou de femelle.

CHAPITRE CCXVIII.

Des attitudes des figures.

UN Peintre doit remarquer les attitudes & les mouvemens des hommes immédiatement après qu'ils viennent d'être produits par quelque accident subit, & il doit les observer sur le champ, & les esquisser sur ses tablettes pour s'en souvenir, & n'attendre pas, par exemple, que l'action de pleurer soit contrefaite par quelqu'un qui n'auroit point sujet de pleurer, pour en étudier l'expression sur ce modele; parce qu'une telle action n'aïant point une veritable cause, elle ne sera ni prompte ni naturelle; mais il est fort avantageux d'avoir auparavant remarqué chaque action dans la nature même, & ensuite de faire tenir un modele dans cette même disposition, pour s'aider un peu l'imagination, & tâcher d'y découvrir encore quelque chose qui fasse au sujet, & puis peindre d'après.

CHAPITRE CCXIX.

Des actions de ceux qui se trouvent presens à quelque accident considerable.

Tous ceux qui se trouvent presens à quelque accident digne d'être remarqué, font diverses expressions d'admiration, en considerant ce qui se passe, comme lorsque la justice fait punir les criminels ; ou si le sujet est de pieté, tous les assistans levent les yeux avec differentes marques de devotion vers cet objet, comme à l'élevation de l'hostie pendant la Messe, & en d'autres semblables ceremonies ; ou si c'est quelque extravagance qui fasse rire, ou qui donne de la compassion ; en ce cas il n'est pas necessaire que les spectateurs aïent tous les yeux tournez vers cet objet ; mais ils peuvent faire divers mouvemens ; & il est bon de les partager en differens groupes de personnes qui s'assemblent pour marquer leur joïe ou leur tristesse. Si c'est quelque sujet terrible qui inspire de la fraïeur, il faut faire à ceux qui fuïent des visages pâles & étonnez avec une grande démonstration de peur, & que

la fuite soit diversement exprimée par leurs mouvemens, comme nous dirons au Livre des Mouvemens.

CHAPITRE CCXX.

De la maniere de peindre le nud.

NE faites jamais une figure délicate & d'une taille svelte avec des muscles trop relevez & trop marquez ; parce que les hommes de cette taille n'ont jamais beaucoup de chair sur les os ; mais ils sont svelles & legers faute de chair, & où il n'y a gueres de chair, les muscles ne peuvent avoir beaucoup de relief.

CHAPITRE CCXXI.

D'où vient que les muscles sont gros & courts.

LES hommes musculeux ont les os épais, & sont d'une taille grosse & courte, & ont peu de graisse ; parce que les muscles charnus en croissant se resserrent l'un avec l'autre, & la graisse qui se glisse ordinairement entr'eux n'y a point de place, & les muscles dans ces corps qui ont peu de graisse, étans contigus, & ne se pouvant éten-

dre, ils prennent leur accroissement en grosseur, & ils croissent & se fortifient davantage dans la partie qui est la plus éloignée des extrêmitez; c'est-a-dire, vers le milieu de leur largeur & de leur longueur.

CHAPITRE CCXXII.

Que les personnes grasses n'ont pas de gros muscles.

ENCORE que les hommes gras soient quelquefois courts & gros, aussi-bien que les musculeux, desquels nous venons de parler, ils ont neanmoins les muscles petits, mais leur peau couvre beaucoup de chair spongieuse & molle; c'est-à dire, pleine d'air; c'est pourquoi ces hommes gras nagent mieux, & se soûtiennent plus facilement sur l'eau, que ceux qui ont le corps musculeux, lesquels ont moins d'air entre la peau.

CHAPITRE CCXXIII.

Quels sont les muscles qui disparoissent selon les divers mouvemens de l'homme.

EN haussant les bras ou les baissant, les muscles de l'estomac, en disparois-

sent, ou prennent un plus grand relief; les hanches aussi font le même effet, quand on les plie en dehors, ou en dedans, & il se fait plus de varieté aux épaules, aux flancs & au col, qu'en aucune autre jointure du corps, parce que leurs mouvemens sont en plus grand nombre que ceux des autres parties. J'en ferai un Traité particulier.

CHAPITRE CCXXIV.

Des muscles.

Les membres des jeunes gens ne doivent pas être marquez de muscles forts, & relevez; parce qu'ils marquent une vigueur d'homme fait & tout formé, & la jeunesse n'est pas encore arrivée à cette maturité, & à cette derniere perfection; mais il faut toucher les muscles avec plus ou moins de force, selon qu'ils travaillent plus ou moins: car ceux qui font quelque effort paroissent toûjours plus gros & plus relevez que ceux qui demeurent en repos, & jamais les lignes centrales du dedans des membres qui sont pliez, ne demeurent dans la situation en long qu'elles ont naturellement.

CHAPITRE CCXXV.

Que le nud où l'on verra distinctement tous les muscles, ne doit point faire de mouvement.

LE nud, où tous les muscles sont marquez avec un grand relief, doit demeurer ferme sans se mouvoir; parce qu'il n'est pas possible que le corps se remuë, si une partie des muscles ne se relâche quand les muscles antagonistes qui leur sont opposez sont en action, & ceux qui sont en repos cessent de paroître, à mesure que ceux qui travaillent se découvrent davantage, & sont plus enflez.

CHAPITRE CCXXVI.

Que dans les figures nuës il ne faut pas que tous les muscles soient entierement & également marquez.

LES figures nuës ne doivent pas avoir les muscles trop marquez, ou prononcez trop exactement; parce que cette expression est désagréable à l'œil, & difficile à executer; mais il faut que les muscles soient beaucoup plus marquez du côté que les membres se porteront

teront à leur action : car la nature des muscles dans l'operation est de ramasser leurs parties ensemble, & de les fortifier en les unissant de sorte que plusieurs de celles qui auparavant ne paroissoient point, se découvrent en se réünissant pour agir ensemble.

CHAPITRE CCXXVII.

De l'extension & du racourcissement des muscles.

Le muscle qui est derriere la cuisse fait une plus grande varieté dans son extension & dans sa contraction, qu'aucun autre muscle qui soit dans l'homme ; le second muscle est celuy qui forme les fesses ; le troisiéme celuy de l'échine ; le quatriéme celuy de la gorge ; le cinquiéme celuy des épaules ; le sixiéme celuy de l'estomac : ce muscle prend sa naissance sous les mammelles, & se va rendre sous le petit ventre ; comme je l'expliquerai dans le Traité general des Muscles.

CHAPITRE CCXXVIII.

En quelle partie du corps de l'homme se trouve un ligament sans muscle.

Au poignet du bras, environ à qua-

tre doigts de la paume de la main, on trouve un ligament le plus grand qui soit dans le corps de l'homme; il est sans muscle, & a sa naissance dans le milieu d'un des fuciles du bras, & va finir au milieu de l'autre fucile : sa forme est quarrée, il est large d'environ trois doigts, & épais d'un demi doigt : ce ligament sert seulement à tenir serrez ensemble les deux fuciles des bras, & empêcher qu'ils ne se dilatent.

CHAPITRE CCXXIX.

Des huit osselets qui sont au milieu des ligamens, en diverses jointures du corps de l'homme.

Il se forme dans les jointures du corps de l'homme de petits os, qui sont stables au milieu des ligamens qui attachent quelques-unes des jointures, comme les rotules des genoüils, les jointures des épaules, de la poitrine, & des pieds, lesquelles sont au nombre de huit : il n'y en a qu'une à chaque épaule & à chaque genoüil; mais chaque pied en a deux, sous la premiere jointure des gros orteils, & vers le talon, & ceux-cy deviennent fort durs

quand l'homme approche de la vieillesse.

CHAPITRE CCXXX.

Du muscle qui est entre les mammelles & le petit ventre.

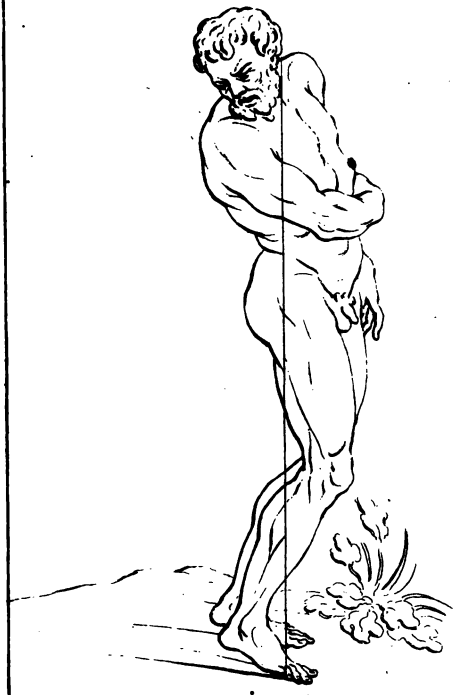
IL y a un certain muscle qui naît entre les mammelles & le petit ventre, ou plûtôt, qui aboutit au petit ventre: ce muscle a trois facultez, parce qu'il est divisé dans sa largeur par trois ligamens; sçavoir, le muscle superieur qui est le premier, ensuite duquel est un des ligamens aussi large que ce muscle; puis en descendant on trouve le second muscle, joint au second ligament; enfin suit le troisiéme muscle, avec le troisiéme ligament, qui est uni & adherant à l'os pubis du petit ventre; & ces trois muscles avec ces trois ligamens, ont été faits par la nature, à cause du grand mouvement qui arrive au corps de l'homme, lorsqu'il se courbe, & qu'il se renverse, par le moïen de ce muscle, lequel, s'il n'eût point été ainsi partagé, auroit produit un trop grand effet par son extension & sa contraction, & lorsque ce muscle aura le moins de varieté dans ses mouvemens, le corps en sera plus

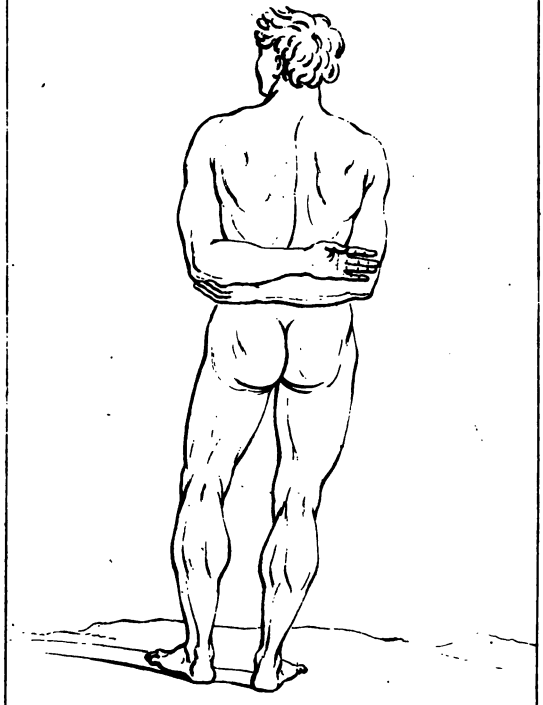
beau : car si ce muscle se doit étendre de neuf doigts, & se retirer après d'autant, chaque partie de ce muscle n'aura pas plus de trois doigts, si bien que leur forme en sera fort peu changée, aussi-bien que la beauté generale de tout le corps.

CHAPITRE CCXXXI.

De la plus grande contorsion que le corps de l'homme puisse faire en se tournant en arriere.

Le terme de la contorsion que l'homme peut faire en tournant la tête en arriere, est de tourner le corps de telle sorte, que le visage soit en face, vis-à-vis des talons, en ligne perpendiculaire, & cela ne se fait pas sans peine; il faut même pour cela, outre la flexion du col, plier encore la jambe, & baisser l'épaule du côté que la tête est tournée; la cause de ce detour sera expliquée dans mon Traité d'Anatomie, où je marquerai quels muscles servent les premiers & les derniers à cette action.





16

CHAPITRE CCXXXVII.

Combien un bras se peut approcher de l'autre bras derriere le dos.

DES bras qu'on porte derriere le dos, les coudes ne peuvent jamais s'approcher plus près que de la longueur qu'il y a depuis le coude jusqu'au bout des plus longs doigts; c'est-à-dire, que la plus grande proximité que peuvent avoir les deux coudes en cet état, ne sçauroit être que de l'étenduë qu'il y a du coude à l'extrêmité du plus grand doigt de la main; & les bras ainsi placez forment un quarré parfait; la plus grande extension du bras dessus l'estomac, est de pouvoir porter le coude jusques au milieu de l'estomac, & alors le coude avec les épaules & les deux parties du bras forment ensemble un triangle équilateral.

CHAPITRE CCXXXIII.

De la disposition des membres de l'homme, qui se prepare à frapper de toute sa force.

LORSQU'UN homme se dispose à

donner un coup avec violence, il se plie & se détourne autant qu'il peut du côté contraire à celuy où il a dessein de frapper, & là il ramasse toute la force qu'il a, il la porte & la décharge ensuite sur la chose qu'il atteint par le mouvement composé; c'est à-dire, par exemple, de son bras & du bâton dont il est armé.

CHAPITRE CCXXXIV.

De la force composée de l'homme, & premierement de celle des bras.

LES deux muscles qui servent au mouvement du grand fucile du bras, pour l'étendre & le retirer, prennent leur naissance vers le milieu de l'os nommé *Adjutorium*, l'un derriere l'autre; celuy de derriere étend le bras, & l'autre qui est devant le plie. Or pour sçavoir si l'homme aura plus de force en tirant à soy ou en poussant, je l'ay prouvé dans mon Traité des Poids, par ce principe, qu'entre les poids d'égale pesanteur, celuy-là doit être plus fort qui sera plus éloigné du milieu de leur balance; d'où il s'ensuit que N. B. & N. C. étant deux muscles d'égale force; celuy de devant qui


P.199.
ap.234
Chap
18

est N. C. sera plus fort que le muscle N. B. qui est derriere, parce qu'il est attaché au bras en C. lieu plus éloigné du milieu du bras ou du coude A: que ne l'est B. lequel est au de là du milieu; mais cette force est simple, & j'ay dû en parler d'abord devant que de rien dire de la force composée, dont il faut maintenant que je parle. J'appelle force composée, lorsqu'en faisant quelque action avec les bras, on y ajoûte une seconde puissance, telle que la pesanteur du corps, l'effort des jambes & des reins, pour tirer ou pour pousser. L'usage de cette force composée consiste à faire effort des bras & du dos, & à bien étendre le corps & les jambes, comme on le voit faire à deux hommes qui veulent abbattre une colomne, & dont l'un la pousse, & l'autre la tire.

CHAPITRE CCXXXV.

En quelle action l'homme a plus de force, ou lorsqu'il tire à soy, ou lorsqu'il pousse.

L'HOMME a beaucoup plus de force lorsqu'il tire à soy, que quand il pousse, parce qu'en tirant les muscles des bras qui ne servent qu'à tirer, se joignent à

ceux qui servent à pousser, agissent avec eux & augmentent leur force ; mais lorsque le bras est étendu tout droit pour pousser, les muscles qui donnent au coude son mouvement, ne servent de rien à cette action, & ils ne font pas plus d'effort que si l'homme tenoit l'épaule appuïée contre la chose qu'il veut remuer du lieu où elle est : or il n'y a point de nerfs ni de muscles qui contribuënt à cet effet que ceux qui servent à redresser les reins courbez, & ceux qui redressent la jambe pliée, qui sont sous la cuisse & au gras de la jambe ; d'où il s'ensuit que pour tirer à soi, plusieurs forces, sçavoir celles des bras, des jambes, du dos, & même de l'estomac, selon que le corps est plus ou moins courbé, s'unissent & agissent ensemble ; mais quand il faut pousser, quoyque les mêmes parties y concourrent, neanmoins la force des bras y est sans effet ; parce qu'à pousser avec un bras étendu tout droit & sans mouvement, elles n'aident gueres davantage que si on avoit un morceau de bois entre l'épaule & la chose que l'on pousse.

CHAPITRE CCXXXVI.

Des membres plians, & de ce que fait la chair autour de la jointure où ils se plient.

LA chair dont la jointure des os est revêtuë, & les autres choses qui l'environnent, & qui sont adherantes à ces mêmes os, s'enflent & diminuënt en grosseur, selon le pli ou l'extension des membres dont nous parlons ; c'est-à-dire, qu'elles croissent & s'enflent par le côté interieur de l'angle formé par le pli des membres, & qu'elles s'allongent & s'étendent par le dehors de l'angle exterieur, & ce qui se trouve au milieu du pli de ces membres, participe à l'accroissement & à la diminution, mais plus ou moins, selon que ces angles sont plus proches ou plus éloignez de la jointure.

CHAPITRE CCXXXVII.

Si l'on peut tourner la jambe sans tourner aussi la cuisse.

IL est impossible de tourner la jambe depuis le genoüil jusqu'en bas, sans tourner aussi la cuisse par le même

mouvement ; cela vient de ce que la jointure de l'os du genoüil est emboitée dans l'os de la cuisse, & assemblé avec celuy de la jambe, & cette jointure ne se peut mouvoir en avant ni en arriere, qu'autant qu'il faut pour marcher & pour se mettre à genoux; mais elle ne peut jamais se mouvoir par le côté, parce que les assemblages qui composent la jointure du genoüil ne s'y trouvent pas disposez : car si cet emboitement étoit pliable en tout sens, comme celuy de l'os adjutoire qui est à l'épaule, ou comme celuy de la cuisse qui joint la hanche, l'homme auroit le plus souvent les jambes pliées aussi-bien par les côtez, qu'en devant & en arriere, & elles seroient presque toûjours de travers; de plus cette jointure est seulement pliable en devant, & non en arriere, & par son mouvement en devant, elle ne peut que rendre la jambe droite ; parce que si elle plioit en arriere, l'homme ne pourroit se lever en pied, quand il seroit une fois à genoux ; car pour se relever quand il est à genoux, il jette premierement tout le poids du corps sur un des genoüils en déchargeant l'autre, & au même tems l'autre jambe qui ne sent

plus d'autre charge que son propre poids, leve aisément le genoüil, & pose à terre toute la plante du pied; après quoy il fait retourner tout le poids sur ce pied, appuïant la main sur son genoüil; & en même tems allongeant le bras qui soûtient le corps, il hausse la tête, il étend & dresse la cuisse avec l'estomac, & se leve droit sur ce pied qui pose à terre, jusqu'à ce qu'il ait aussi levé l'autre jambe.

CHAPITRE CCXXXVIII.

Des plis de la chair.

LA chair aux plis des jointures est toûjours ridée par le côté opposé à celuy où elle est tenduë.

CHAPITRE CCXXXIX.

Du mouvement simple de l'homme.

ON appelle mouvement simple, celuy qu'il fait en se pliant simplement, en devant ou en arriere.

CHAPITRE CCXL.

Du mouvement composé.

LE mouvement composé est celuy qui pour produire quelque action, oblige de plier le corps, en bas & de travers en même tems; ainsi un Pein-

tre doit prendre garde à faire les mouvemens composez, de telle sorte qu'ils soient entierement observez en toute l'étenduë du sujet qu'il traite; c'est-à-dire, qu'aïant fait une figure dans une attitude composée, selon qu'il est necessaire à son histoire, il n'en affoiblisse point l'expression en l'accompagnant d'une autre, qui tout au contraire fasse un action simple & sans aucun rapport au sujet.

CHAPITRE CCXLI.

Des mouvemens propres du sujet, & qui conviennent à l'intention & aux actions des figures.

Il faut que les mouvemens de vos figures montrent la quantité de force qu'elles doivent raisonnablement emploïer, selon la difference des actions qu'elles font; c'est-à-dire, que vous ne fassiez pas faire le même effort à celuy qui ne leveroit qu'un bâton, que vous feriez faire à un autre qui voudroit lever une grosse poutre: aïez donc soin que l'expression de leur effort, soit proportionnée à la qualité de leur travail, & au fardeau qu'ils remuënt.

CHAPITRE CCXLII.

Du mouvement des figures.

NE faites jamais les têtes droites sur le milieu des épaules, mais toûjours un peu tournées à droite ou à gauche, quand même elles regarderoient en haut ou en bas, ou même tout droit, à la hauteur des yeux; parce qu'il est necessaire de leur donner quelque attitude qui fasse paroître du mouvement & de la vie, & ne desseignez jamais une figure toute de profil, ou toute de front, ou par le dos; en sorte qu'on voïe les parties qui sont situées au milieu du corps tomber à plomb, comme par allignement les unes sur les autres; & si quelque circonstance particuliere vous oblige de le faire, faites-le aux figures des vieillards, ausquels cela convient mieux qu'aux autres, à cause de leur lenteur naturelle, & ne repetez jamais les mêmes actions des bras ou des jambes, non seulement dans une même figure; mais encore dans toutes celles qui sont proches, ou autour de cette figure, pourvû toutefois que le sujet que vous traiterez n'oblige point à faire autrement.

CHAPITRE CCXLIII.

Des actions & des gestes qu'on fait quand on montre quelque chose.

DANS les actions où l'on montre de la main quelque chose proche, ou par l'intervalle du tems, ou par l'espace du lieu ; il faut que la main qui nous la montre ne soit pas trop éloignée de celuy qui montre, lequel ne doit pas avoir le bras trop étendu ; mais si cette même chose est éloignée, il faut aussi que le bras soit fort étendu, & la main fort éloignée de celuy qui montre, & que le visage de celuy qui montre soit tourné vers celuy auquel il parle.

CHAPITRE CCXLIV.

De la varieté des visages.

L'AIR des visages doit être varié, selon la diversité des accidens qui surviennent à l'homme pendant qu'il travaille, ou qu'il est en repos, lorsqu'il pleure, qu'il rit, qu'il crie, qu'il est saisi de crainte, ou émû de quelque autre passion ; il faut encore que chaque membre de la figure, & toute son

attitude aïent un rapport naturel à la passion qui est exprimée sur le visage.

CHAPITRE CCXLV.

Des mouvemens convenables à l'intention de la figure qui agit.

Il y a des mouvemens de l'ame qui s'expriment sans action du corps, & d'autres qui sont accompagnez de l'action du corps; les mouvemens de l'ame sans l'action du corps, laissent tomber les bras, les mains, & toutes les autres parties qui sont plus agissantes, & ordinairement plus en mouvement que les autres; mais les mouvemens de l'ame qui sont accompagnez de l'action du corps, tiennent les membres en des attitudes convenables à l'intention de l'esprit, & au mouvement de l'ame; & il y a beaucoup de choses à dire sur ce sujet. Il se trouve encore un troisiéme mouvement qui participe de l'un & de l'autre; & un quatriéme tout particulier, lequel ne tient d'aucun d'eux: ces deux dernieres sortes de mouvemens sont ceux d'un insensé ou d'un furieux; on doit les rapporter au Chapitre de la folie, & des grotesques dont les moresques sont composées.

CHAPITRE CCXLVI.

Comment les actions de l'esprit, & les sentimens de l'ame font agir le corps par des mouvemens faciles & commodes au premier degré.

LE mouvement de l'esprit fait mouvoir le corps par des actions simples & faciles, sans le porter d'aucun côté, parce que son objet est dans l'esprit, lequel n'émeut point les sens quand il est occupé en luy-même.

CHAPITRE CCXLVII.

Du mouvement qui part de l'esprit à la vûë d'un objet qu'on a devant les yeux.

LE mouvement qui est excité dans l'homme par la presence d'un objet, peut être produit immédiatement, ou médiatement; s'il est produit immédiatement, celuy qui se meut, tourne d'abord vers l'objet les yeux, c'est-à-dire, le sens qui luy est le plus necessaire pour le reconnoître & l'observer, en même tems cet homme tient les pieds immobiles en leur place, & détourne seulement les cuisses, les han-

ches

ches & les genoüils vers le côté où se portent les yeux, & ainsi en de semblables rencontres, il faudra faire des observations exactes sur tous les mouvemens qui s'y remarquent.

CHAPITRE CCXLVIII.

Des mouvemens communs.

LA varieté des mouvemens dans les hommes est pareille à celle des accidens qui leur arrivent, & des fantaisies qui leur passent par l'esprit, & chaque accident fait plus ou moins d'impression sur eux, selon leur temperamment, leur âge, & le caractere de leurs passions; parce que dans la même occasion, les mouvemens d'un jeune homme sont tout autres que ceux d'un vieillard, & ils doivent être exprimez tout autrement.

CHAPITRE CCXLIX.

Du mouvement des animaux.

TOUT animal à deux pieds dans son mouvement, baisse plus la partie qui est sur le pied qu'il leve, que celle qui est sur le pied qu'il pose à terre, & sa partie la plus haute fait le contraire;

ce qui se remarque aux hanches & aux épaules de l'homme pendant qu'il marche, & la même chose arrive aux oiseaux dans leur tête & leur croupion.

CHAPITRE CCL.

Que chaque membre doit être proportionné à tout le corps, dont il fait partie.

FAITES que chaque partie d'un Tout soit proportionnée à son Tout; comme si un homme est d'une taille grosse & courte, faites que la même forme se remarque en chacun de ses membres; c'est-à-dire, qu'il ait les bras courts & gros, les mains de même larges & grosses, les doigts courts avec leurs jointures pareilles, & ainsi du reste.

CHAPITRE CCLI.

De l'observation des bienséances.

OBSERVEZ la bienséance en vos figures; c'est-à-dire, dans leurs actions, leur démarche, leur situation, & les circonstances de la dignité, ou peu de valeur des choses, selon le sujet que vous voulez représenter; par exemple

dans la personne d'un Roy, il faut que la barbe, l'air du visage, & l'habillement soit grave & majestueux, que le lieu soit bien paré, que ceux de sa suite fassent paroître du respect, de l'admiration, qu'ils aïent un air noble, qu'ils soient richement vêtus d'habits sortables à la grandeur & à la magnificence de la Cour d'un Roy. Au contraire dans la representation de quelque sujet bas, les personnes paroîtront méprisables, mal vêtuës, de mauvaise mine, & ceux qui sont autour auront le même air, & des manieres basses, libres, & peu reglées, & que chaque membre ait du rapport à la composition generale du sujet & au caractere particulier de chaque figure, que les actions d'un vieillard ne ressemblent point à celles d'un jeune homme, ni celles d'une femme à celles d'un homme, ni celles d'un homme fait à celles d'un petit enfant.

CHAPITRE CCLII.

Du mêlange des figures selon leur âge & leur condition.

NE mêlez point une certaine quantité de petits enfans, avec pareil nom-

bre de vieillards, ni de jeunes hommes de condition avec des valets, ni des femmes parmi des hommes, si le sujet que vous voulez representer ne le demande absolument.

CHAPITRE CCLIII.

Du caractere des hommes qui doivent entrer dans la composition de chaque histoire.

POUR l'ordinaire faites entrer peu de vieillards dans les compositions d'histoires, & qu'ils soient encore separez des jeunes gens, parce qu'en general il y a peu de vieilles gens, & que leur humeur n'a point de rapport avec celle de la jeunesse, & où il n'y a point de conformité d'humeur, il ne peut y avoir d'amitié, & sans l'amitié une compagnie est bien-tôt separée; de même aussi dans les compositions d'histoires graves & sérieuses, où l'on represente des assemblées qui se tiennent pour des affaires d'importance, que l'on y voïe peu de jeunes gens, parce que ordinairement les jeunes gens ne sont pas chargez de ces sortes d'affaires, ils ne prennent pas volontiers conseil, & ils n'aiment pas se trouver à de pareilles assemblées.

CHAPITRE CCLIV.

Comment il faut representer une personne qui parle à plusieurs autres.

AVANT que de faire une figure qui ait à parler à plusieurs personnes, il faudra considerer la matiere dont elle doit les entretenir, pour luy donner une action conforme au sujet; c'est à-dire, s'il est question de les persuader, qu'on le reconnoisse par ses gestes; & si la matiere consiste à deduire diverses raisons, faites que celuy qui parle prenne avec deux doigts de la main droite, un des doigts de sa main gauche, tenant serrez les deux autres de la même main, qu'il ait le visage tourné vers l'assemblée, avec la bouche à demi ouverte; en sorte qu'on voïe qu'il parle; & s'il est assis, qu'il semble se vouloir lever debout, portant la tête un peu en avant; & si vous le representez debout, faites qu'il se courbe un peu, aïant le corps & le visage tourné vers l'assemblée, laquelle doit paroître attentive & dans un grand silence; que tous aïent les yeux attachez sur celuy qui parle, & qu'ils fassent paroître qu'ils l'admirent. On peut representer

quelque vieillard qui fasse connoître qu'il admire ce qu'il entend, en tenant la bouche fermée, & les lévres serrées, & se formant des rides aux coins de la bouche, au bas des jouës, & au front, par les sourcils, qu'il élevera vers le milieu du visage du côté du nez. Que d'autres se tiennent assis, & qu'aïant les doigts des mains entrelassez, ils embrassent leur genoüil gauche. Que quelque vieillard ait un genoüil croisé sur l'autre, & que le coude appuïant sur le genoüil, la main soûtienne le menton, qui sera couvert d'une barbe venerable.

CHAPITRE CCLV.

Comment il faut representer une personne qui est fort en colere.

Si vous representez quelqu'un qui soit fort en colere, faites luy prendre quelqu'un aux cheveux, & que luy pressant le côté avec le genoüil, il luy tourne la tête contre terre, & paroisse prêt à le frapper, en tenant le bras droit haut & le poing fermé; il faut que ce furieux grince des dents, qu'il ait les cheveux heriss.z, les sourcils bas & fermez, & les côtez de la bouche cour-

bez en arc, le col gros enflé, & tout sillonné de plis par devant, vers le côté qu'il se panche sur son ennemy.

CHAPITRE CCLVI.

Comment on peut peindre un desesperé.

UN desesperé peut être representé avec un coûteau à la main dont il se perce, après avoir déchiré ses habits, & s'être arraché les cheveux. Que d'une main il ouvre & augmente sa plaïe; il sera debout aïant les pieds écartez, & les jambes un peu pliées, le corps panché & comme tombant par terre.

CHAPITRE CCLVII.

Des mouvemens qu'on fait en riant & en pleurant, & de leur difference.

ENTRE celuy qui rit & celuy qui pleure, il n'y a gueres de difference, aux yeux, à la bouche, ni aux jouës; mais il y en a dans l'enflure & la roideur des sourcils, qui se joignent dans celuy qui pleure, & qui sont plus hauts & plus étendus dans celuy qui rit. On peut faire encore que celuy qui pleure déchire ses habits, & fasse d'autres actions semblables ou differentes, selon les divers sujets de son affliction; parce

que quelqu'un pourroit pleurer de colere, un autre d'appréhension, l'un de tendresse & de joïe, l'autre par soupçon, quelqu'un de douleur & par le sentiment de quelque mal, un autre par compassion & de regret d'avoir perdu ses parens ou ses amis; les expressions de douleur, de tristesse, de chagrin, sont fort differentes quand on pleure: ainsi faites que l'un paroisse entierement desesperé, que l'autre montre plus de moderation, qu'un autre se contente de pleurer, & de verser des larmes, tandis qu'un autre fait des cris; que quelques-uns levent les yeux vers le ciel, aïant les bras pendans avec les mains jointes & les doigts entrelassez; & que d'autres pleins d'appréhension haussent les épaules jusques aux oreilles: c'est ainsi qu'il faut varier l'expression de la même passion, suivant les differens sujets que vous avez à traiter. Celuy qui verse des larmes haussé les sourcils vers leur jointure, & les approche l'un de l'autre, & forme des rides sur les côtez & au milieu de la bouche en bas; mais celuy qui rit, a les côtez de la bouche élevez, & les sourcils droits & bien étendus.

CHAPITRE

CHAPITRE CCLVIII.

De la position des figures d'enfans & de vieillards.

LA disposition des jambes dans les enfans & dans les vieillards, ne doit point marquer ordinairement des mouvemens prompts, & des actions trop vives.

CHAPITRE CCLIX.

De la position des figures de femmes & de jeunes gens.

IL ne sied pas bien aux femmes & aux jeunes gens d'être dans des attitudes, où les jambes soient écartées, parce que cette contenance paroît trop libre; mais au contraire les jambes serrées sont une marque de modestie.

CHAPITRE CCLX.

De ceux qui sautent.

LA nature apprend d'elle-même sans aucun raisonnement à ceux qui sautent, que quand ils veulent s'élever, il faut qu'ils haussent les bras & les épaules avec impetuosité, ces parties

suivant cet effort se meuvent ensemble avec une grande partie du corps pour le soûlever & les porter en haut, jusqu'à ce que leur effort ait cessé : cet effort est accompagné d'une prompte extension du corps qui s'étoit tendu comme un ressort le long des reins, en se courbant par le moïen des jointures des cuisses, des genoüils, & des pieds; le corps en s'étendant ainsi avec effort décrit une ligne oblique; c'est-à-dire, inclinée en devant; & tirant en haut; & ainsi le mouvement destiné à faire aller en avant, porte en avant le corps de celuy qui saute, & le mouvement qui doit l'élever, hausse le corps, & luy fait former comme un grand arc, qui est le mouvement qu'on fait en sautant.

CHAPITRE CCLXI.

De l'homme qui veut jetter quelque chose bien loin avec beaucoup d'impetuosité.

L'HOMME qui veut lancer un dard, ou jetter une pierre, ou quelqu'autre chose avec violence, peut être representé en deux manieres, ou lorsqu'il se prepare à l'execution de ce dessein, ou lorsqu'il l'a executé. Si vous le repre-

ſentez lorſqu'il ſe prepare à cette action, obſervez ce qui ſuit. 1°. Que la hanche du côté du pied qui porte le corps, doit être à plomb avec la ligne centrale, ou le creux de l'eſtomac. 2°. Que l'épaule du côté oppoſé doit s'avancer en devant & paſſer au deſſus de ce pied qui porte le corps pour former une ligne droite & perpendiculaire avec luy; c'eſt-à-dire, que ſi c'eſt le pied droit qui porte, l'épaule gauche ſera perpendiculairement ſur la pointe du même pied droit.

CHAPITRE CCLXII.

Pourquoy celuy qui veut tirer quelque choſe de terre, en ſe retirant, ou l'y ficher, hauſſe la jambe oppoſée à la main qui agit, & la tient pliée.

CELUY qui veut en ſe retirant ficher quelque pieu en terre, ou l'arracher, hauſſe la jambe oppoſée au bras qui tire, & la plie par le genoüil; ce qu'il fait pour prendre ſon contrepoids ſur le pied qui porte à terre; car ſans ce pli il ne pourroit agir, & s il n'étendoit la jambe, il ne pourroit ſe retirer.

CHAPITRE CCLXIII.

De l'équilibre des corps qui se tiennent en repos sans se mouvoir.

L'EQUILIBRE du corps des hommes se divise en deux; sçavoir, en simple & en composé; l'équilibre simple est celuy que l'homme fait lorsqu'il demeure debout sur ses pieds sans se remuer. Dans cette situation si l'homme étend les bras, & les éloigne de leur milieu, de quelque maniere que ce soit, ou s'il se baisse étant sur ses pieds, le centre de sa pesanteur se trouve toûjours perpendiculairement sur la ligne centrale du pied qui porte le corps; & s'il se soûtient également sur ses deux pieds, pour lors l'estomac de l'homme aura son centre perpendiculaire sur le milieu de la ligne, qui mesure l'espace qui est entre les centres des pieds. Par l'équilibre composé on entend celuy que fait un homme lorsqu'il a sur luy quelque fardeau, & qu'il le soûtient par des mouvemens differens, comme on le voit dans la figure suivante d'Hercule, qui étouffe Anthée, en le serrant avec les bras contre sa poitrine, après l'avoir élevé

de terre ; il faut luy donner en contrepoids autant de charge de ses propres membres derriere la ligne centrale de ses deux pieds, que la pesanteur d'Anthée luy en donne au devant de la même ligne centrale des pieds.

CHAPITRE CCLXIV.

De l'homme qui est debout sur ses pieds, & qui se soûtient davantage sur l'un que sur l'autre.

QUAND après être demeuré longtems en pied, un homme s'est lassé la jambe sur laquelle il s'appuïe, il renvoïe une partie de sa pesanteur sur l'autre jambe ; mais cette sorte de position ne doit être pratiquée qu'aux figures des veillards, ou à celles des petits enfans, ou bien en ceux qui doivent paroître fatiguez; car cela témoigne une lassitude & une foiblesse de membres ; c'est pourquoy il faut toûjours qu'un jeune homme sain & robuste soit appuïé sur l'une des jambes, & s'il appuïe quelque peu sur l'autre, il ne le fait que comme une disposition necessaire à son mouvement, sans laquelle il est impossible de se mouvoir, parce que le mouvement ne vient que de l'inégalité.

CHAPITRE CCLXV.

De la position des figures.

LES figures qui sont dans une attitude stable & ferme, doivent avoir dans leurs membres quelque varieté, qui fasse un contraste; c'est à-dire, que si un des bras se porte en devant, il faut que l'autre demeure ferme, ou se retire en arriere; & si la figure est appuïée sur une jambe, que l'épaule qui porte sur cette jambe soit plus basse que l'autre épaule; cela s'observe par les personnes de jugement, qui ont toûjours soin de donner le contrepoids naturel à la figure qui est sur ses pieds, de peur qu'elle ne vienne à tomber, parce que s'appuïant sur un des pieds, la jambe opposée qui est un peu pliée, ne soûtient point le corps, & demeure comme morte & sans action; de sorte qu'il faut necessairement que le poids d'enhaut qui se rencontre sur cette jambe, envoïe le centre de sa pesanteur sur la jointure de l'autre jambe qui porte le corps.

CHAPITRE CCLXVI.

De l'équilibre de l'homme qui s'arrête sur ses pieds.

L'HOMME qui s'arrête sur ses pieds, ou il s'appuïe également sur ses deux pieds, ou bien il en charge un plus que l'autre; s'il s'appuïe également sur ses deux pieds, il les charge du poids naturel de son corps, & de quelqu'autre poids accidentel, ou bien il les charge seulement du seul poids naturel de son corps; s'il les charge du poids naturel & accidentel tout ensemble, alors les extrêmitez opposées de ses membres ne sont pas également éloignées de la jointure des pieds; mais s'il les charge simplement de son poids naturel, pour lors ces extrêmitez des membres opposez seront également éloignées de la jointure des pieds: Je ferai un Livre particulier de cette sorte d'équilibre.

CHAPITRE CCLXVII.

Du mouvement local plus ou moins vîte.

LE mouvement que fait l'homme, ou quelqu'antre animal que ce soit qui

va d'un lieu à un autre, sera d'autant plus ou moins vîte, que le centre de gravité sera plus loin ou plus prés du centre du pied sur lequel il se soûtient.

CHAPITRE CCLXVIII.

Des animaux à quatre pieds, & comment ils marchent.

LA partie la plus élevée du corps des animaux à quatre pieds, reçoit plus de changement dans ceux qui marchent que dans ceux qui demeurent arrêtez, & cette varieté est encore plus ou moins grande, selon que ces animaux sont plus grands ou plus petits ; cela vient de l'obliquité des jambes qui touchent à terre, lesquelles haussent la figure de l'animal quand elles se redressent, & qu'elles appuïent perpendiculairement sur la terre.

CHAPITRE CCLXIX.

Du rapport & de la correspondance qui est entre une moitié de la grosseur du corps de l'homme & l'autre moitié.

JAMAIS la moitié de la grosseur & de la largeur de l'homme ne sera égale à l'autre, si les membres reciproques

ne se remuënt conjointement par des mouvemens égaux & semblables.

CHAPITRE CCLXX.

Comment il se trouve trois mouvemens dans les sauts que l'homme fait en haut.

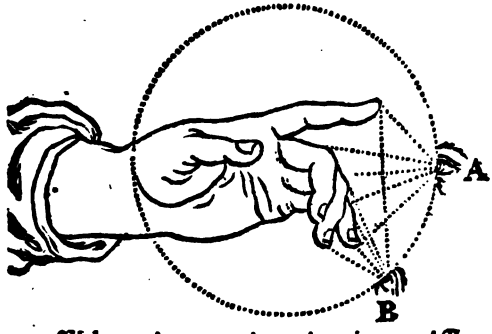
QUAND l'homme s'éleve en sautant, le mouvement de la tête est trois fois plus vîte que celuy que fait le talon du pied qui s'éleve, avant que le bout du pied parte de terre, & deux fois plus vîte que celuy des flancs : cela arrive, parce qu'en même tems il se forme trois angles, qui s'ouvrent & s'étendent, le plus haut de ces angles est celuy que fait le corps par devant aux hanches dans sa jointure avec les cuisses; le second celuy de la jointure des cuisses avec les jambes par derriere, & le troisiéme, celuy que forment les jambes par devant avec l'os du pied.

CHAPITRE CCLXXI.

Qu'il est impossible de retenir tous les aspects & tous les changemens des membres qui sont en mouvement.

IL est impossible qu'aucune memoire puisse conserver toutes les vûës & les

changemens de certains membres de quelque animal que ce soit : Je vais le demontrer par l'exemple d'une main qui est en mouvement, & parce que toute quantité continuë est divisible à l'infini, le mouvement que fait l'œil, qui regarde la main, & se meut de A. en B. peut être aussi divisé en une infinité de parties : or la main qui fait ce mouvement change à tous momens de situation & d'aspect, & on peut distinguer autant d'aspects differens dans la main, que de parties dans le mouvement : donc il y a dans la main des aspects à l'infini ; ce qu'il est im-



possible qu'aucune imagination puisse retenir. La même chose arrivera, si la main au lieu de baisser d'A. en B. s'éleve de B. en A.

CHAPITRE CCLXXII.

De la bonne pratique qu'un Peintre doit tacher d'acquerir.

SI vous voulez acquerir une grande pratique, je vous avertis, que si les études que vous ferez pour y parvenir, ne sont fondées sur la connoissance du naturel; vos ouvrages vous feront peu d'honneur, & ne vous apporteront point de profit; mais si vous suivez la route que je vous ai marquée, vous ferez quantité de beaux ouvrages, qui vous gagneront l'estime des hommes, & beaucoup de bien.

CHAPITRE CCLXXIII.

Du jugement qu'un Peintre fait de ses ouvrages, & de ceux des autres.

QUAND les connoissances d'un Peintre ne vont pas au de-là de son ouvrage, c'est un mauvais signe pour le Peintre, & quand l'ouvrage surpasse les connoissances & les lumieres de l'ouvrier, comme il arrive à ceux qui s'étonnent d'avoir si bien réüssi dans l'execution de leur dessein; c'est encore pis; mais lorsque les lumieres

d'un Peintre vont au de-là de son ouvrage, & qu'il n'est pas content de luy-même, c'est une tres-bonne marque, & un jeune Peintre qui a ce rare talent d'esprit, deviendra sans doute un excellent ouvrier ; il est vray qu'il fera peu d'ouvrages, mais ils seront excellens, ils donneront de l'admiration, &, comme on dit, il attireront.

CHAPITRE CCLXXIV.

Comment un Peintre doit examiner luy-même son propre ouvrage, & en porter son jugement.

IL est certain qu'on remarque mieux les fautes d'autrui que les siennes propres ; c'est pourquoy un Peintre doit commencer par se rendre habile dans la Perspective, puis acquerir une connoissance parfaite des mesures du corps humain ; il doit être encore bon Architecte, pour le moins en ce qui concerne la regularité exterieure d'un édifice & de toutes ses parties. Pour ce qui est des choses dont il n'a pas la pratique, il ne faut point qu'il neglige d'aller voir & desseigner d'après le naturel, & qu'il ait soin en travaillant d'avoir toûjours auprès de luy un

miroir plat, & de considerer souvent son ouvrage dans ce miroir, qui le luy representera tout à rebours, comme s'il étoit de la main d'un autre Maître; par ce moïen il pourra bien mieux remarquer ses fautes; encore il sera fort utile de quitter souvent son travail, & de s'aller divertir un peu, parce qu'au retour il aura l'esprit plus libre; au contraire, une application trop grande & trop affiduë appesantit l'esprit, & luy fait faire de grosses fautes.

CHAPITRE CCLXXV.

De l'usage qu'on doit faire d'un miroir en peignant.

QUAND vous voulez voir si vôtre tableau pris tout ensemble, ressemble aux choses que vous avez imitées d'après le naturel, prenez un miroir, & presentez-le à l'objet que vous avez imité, puis comparez à vôtre peinture, l'image qui paroît dans le miroir, considerez-les attentivement, & comparez les ensemble; vous voïez sur un miroir plat des representations qui paroissent avoir du relief, la peinture fait la même chose; la peinture n'est qu'une simple superficie, & le miroir

de même; le miroir & la peinture font la même representation des choses environnées d'ombres & de lumieres, & l'une & l'autre paroît fort éloignée au de là de sa superficie, du miroir & de la toile; & puisque vous reconnoissez que le miroir par le moïen des traits & des ombres vous fait paroître les choses comme si elles avoient du relief; il est certain que si vous sçavez emploïer selon les regles de l'art les couleurs dont les lumieres & les ombres ont plus de force que celles d'un miroir, vôtre peinture paroîtra aussi une chôse naturelle, representée dans un grand miroir; vôtre Maître (qui est ce miroir) vous montrera le clair & l'obscur de quelque objet que ce soit, & parmi vos couleurs il y en a de plus claires que les parties les plus éclairées de vôtre modele, & pareillement il y en a d'autres plus obscures que les ombres les plus fortes du même modele: enfin parce que les deux yeux voïent davantage de l'objet, & l'environnent, lorsqu'il est moindre que la distance d'un œil à l'autre, vous ferez vos peintures semblables aux representations de ce miroir, lorsqu'on le regarde avec un œil seulement.

CHAPITRE CCLXXVI.

Quelle peinture est la plus parfaite.

LA plus excellente maniere de peindre est celle qui imite mieux, & qui rend le tableau plus semblable à l'objet naturel qu'on represente : cette comparaison du tableau avec les objets naturels, fait souvent honte à certains Peintres, qui semblent vouloir reformer les ouvrages de la nature, comme font ceux qui representent un enfant d'un an, dont la tête n'est qu'un cinquiéme de sa hauteur, & eux ils la font d'une huitiéme partie, & la largeur des épaules qui est égale à la longueur de la tête, il la font deux fois plus grande, reduisant ainsi la proportion d'un petit enfant d'un an à celle d'un homme qui en a trente ; ces ignorans ont tant de fois pratiqué & vû pratiquer ces fautes, qu'ils se sont fait une habitude de les faire eux-mêmes, & cette habitude s'est tellement fortifiée qu'ils se persuadent que la nature, ou ceux qui l'imitent se trompent en suivant un autre chemin.

CHAPITRE CCLXXVII.

Quel doit être le premier objet & la principale intention d'un Peintre.

LA premiere intention du Peintre, est de faire que sur la superficie plate de son tableau, il paroisse un corps relevé & detaché de son fond ; & celuy qui en ce point surpasse les autres, merite d'être estimé plus habile qu'eux dans sa profession. Or cette perfection de l'art vient de la dispensation juste & naturelle des lumieres & des ombres ; ce qu'on appelle le clair & l'obscur : de sorte que si un Peintre épargne les ombres où elles sont necessaires, il se fait tort à luy-même, & rend son ouvrage méprisable aux connoisseurs, pour s'acquerir une fausse estime du vulgaire & des ignorans, qui ne considerent dans un tableau que l'éclat & le fard du coloris, sans prendre garde au relief.

CHAPITRE CCLXXVIII.

Quel est le plus important dans la peinture, de sçavoir donner les ombres à propos, ou de sçavoir dessiner correctement.

DANS la peinture, il est bien plus difficile de donner les ombres à une figure, & il faut pour cela bien plus d'étude & de reflexions, que pour en desseigner les contours; la preuve de ce que je dis, est claire; car on peut desseigner toutes sortes de traits au travers d'un verre plat placé entre l'œil & la chose qu'on veut imiter; mais cette invention est inutile à l'égard des ombres, à cause de leur diminution & de l'insensibilité de leurs termes, qui le plus souvent sont mêlez entr'eux, comme je l'ay demontré dans mon Livre des Ombres & des Lumieres.

CHAPITRE CCLXXIX.

Comme on doit donner le jour aux figures.

LE jour doit être donné d'une maniere convenable au lieu naturel où

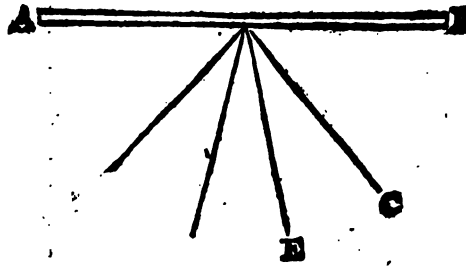
vous feignez qu'est vôtre figure ; c'est-à-dire, que si le soleil l'éclaire, il luy faut donner des ombres fortes, & des lumieres tres-étenduës, & que l'ombre de tous les corps d'alentour soit marquée sur le terrain ; mais si la figure est dans un air sombre, mettez peu de difference entre la partie qui est éclairée, & celle qui est dans l'ombre, & qu'il n'y ait aucune ombre aux pieds de la figure ; si la figure est dans un logis, les lumieres & les ombres seront fort tranchées, & la projection de son ombre sera marquée sur le plan ; mais si vous feignez que la fenêtre ait un chassis, & que les murailles soient blanches, il faudra mettre peu de difference entre les ombres & les lumieres, & si elle prend sa lumiere du feu, faites les lumieres rougeâtres & vives, & les ombres fort obscures, & la projection des ombres contre les murs & sur le pavé fort terminée, & que les ombres croissent à proportion qu'elles s'éloignent du corps ; & si un côté de la figure étoit éclairé de l'air, & l'autre côté du feu, faites le côté de l'air plus clair, & celuy du feu tirant sur le rouge presque de couleur de feu ; faites en general que les figures que vous

peignez soient éclairées d'un grand jour qui vienne d'enhaut, principalement lorsque vous ferez quelque portrait; parce que les personnes que vous voïez dans les ruës reçoivent toutes leur jour d'enhaut; & sçachez qu'il n'y a point d'homme dont vous connoissiez si bien les traits & le visage, que vous n'eussiez peine à le reconnoître, si on luy donnoit la lumiere par dessous.

CHAPITRE CCLXXX.

En quel lieu doit être placé celuy qui regarde une peinture.

SUPPOSONS que A. B. soit le tableau, & que D. soit le côté d'où luy vient le jour : je dis que celuy qui se



mettra entre C. & E. verra tres-mal le tableau, principalement s'il est peint à huile, ou qu'on luy ait donné une

couche de vernis ; parce qu'il sera lustré, & aura presque l'effet d'un miroir : c'est pourquoy plus on sera près du raïon C. moins on le verra, parce que c'est-là que portent les reflets du jour qui est envoïé de la fenêtre sur le tableau; mais entre E. & D. on pourra voir commodément le tableau, & on le verra mieux à mesure qu'on approchera plus près du point D. parce que ce lieu est moins sujet à la reverberation des raïons refléchis.

CHAPITRE CCLXXXI.

A quelle hauteur on doit mettre le point de vûë.

LE point de vûë doit être mis au niveau de l'œil d'un homme de taille ordinaire, sur la ligne qui fait confiner le plan avec l'horison, la hauteur de cette ligne, doit être égale à celle de l'extrêmité du plan joignant l'horison, sans neanmoins y comprendre les montagnes, que le Peintre fera aussi hautes que le demande son sujet, ou qu'il le jugera à propos.

CHAPITRE CCLXXXII.

Qu'il est contre la raison de faire les petites figures trop finies.

LES choses ne paroissent plus petites qu'elles le sont en effet, que parce qu'elles sont éloignées de l'œil, & qu'il y a entr'elles & l'œil beaucoup d'air qui affoiblit la lumiere, & par une suite naturelle empêche qu'on ne distingue exactement les petites parties qu'elles ont. Il faut donc qu'un Peintre ne touche que legerement ces figures, comme s'il vouloit seulement en esquisser l'idée; s'il fait autrement, ce sera contre l'exemple de la nature, qui doit être son guide: car comme je viens de dire, une chose ne paroît petite qu'à cause de la grande distance qui est entre l'œil & elle, la grande distance suppose beaucoup d'air entre deux, & la grande quantité d'air cause une grande diminution de lumiere, qui ôte à l'œil le moïen de distinguer les plus petites parties de son objet.

CHAPITRE CCLXXXIII.

Quel champ un Peintre doit donner à ses figures.

PUISQUE nous voïons par experience que tous les corps sont entourez d'ombres & de lumieres, je conseille au Peintre de faire en sorte que la partie éclairée de sa figure se rencontre sur un fond obscur, & que la partie qui est dans l'ombre soit sur un champ clair ; l'observation de cette regle contribuëra fort au relief de ses figures.

CHAPITRE CCLXXXIV.

Des ombres & des jours, & en particulier des ombres des carnations.

POUR distribuer les jours & les ombres avec jugement, considerez bien en quel endroit la lumiere est plus claire & plus éclatante, & en quel endroit l'ombre est plus forte & plus obscure. Pour ce qui est des carnations des jeunes gens, je vous averris sur tout de ne leur point donner d'ombres qui soient tranchées, parce que leur chair qui n'est point ferme &

dure, mais molle & tendre, a quelque chose de transparent ; ce qu'on reconnoît en regardant sa main, après l'avoir mise entre le soleil & l'œil ; car elle paroît rougeâtre, avec une certaine transparence lumineuse ; & si vous voulez sçavoir quelle sorte d'ombre convient à la carnation que vous peignez, faites en l'étude & l'experience sur l'ombre même de vôtre doigt, & selon que vous la voudrez plus claire ou plus obscure, tenez le doigt plus près ou plus loin de vôtre tableau, & l'imitez.

CHAPITRE CCLXXXV.

De la representation d'un lieu champêtre.

LES arbres & toutes les herbes qui sont plus chargées de petites branches, doivent avoir moins de tendresse en leurs ombres, & les autres dont les feüilles seront plus grandes & plus larges causeront de plus grandes ombres.

CHAPITRE CCXXXVI.

Comment on doit composer un animal feint & chimerique.

VOUS sçavez qu'on ne peut repre-

senter un animal s'il n'a des membres, & il faut que chacun de ses membres ressemble en quelque chose à ceux d'un veritable animal ; si vous voulez donc faire qu'un animal feint paroisse être un animal veritable & naturel ; par exemple, un serpent, prenez pour la tête celle d'un mâtin, ou de quelque autre chien, & donnez-luy les yeux d'un chat, les oreilles d'un porc-épi, le museau d'un lévrier, les sourcils d'un lyon, les côtez des temples de quelque vieux coq, & le col d'une tortuë d'eau.

CHAPITRE CCLXXXVII.

Ce qu'il faut faire pour que les visages aïent du relief & de la grace.

DANS les ruës qui sont tournées au couchant, le soleil étant à son midy, & les murailles des maisons élevées à telle hauteur, que celles qui sont tournées au soleil, ne refléchissent point la lumiere sur les parties des corps, lesquelles sont dans l'ombre, si l'air n'est point trop éclairé ; on trouve la disposition la plus avantageuse pour donner du relief & de la grace aux figures : car on verra les deux côtez des visages

visages participer à l'ombre des murs qui leur sont opposez ; & ainsi les carnes du nez, & toute la face tournée à l'occident sera éclairée, & l'œil qu'on suppose au bout de la ruë placé au milieu, verra ce visage bien éclairé dans toutes les parties qu'il a devant luy, & les côtez vers les murs couverts d'ombres ; & ce qui donnera de la grace, c'est que ces ombres ne sont point tranchées d'une maniere dure & séche, mais noïées insensiblement. La raison de cecy est que la lumiere répanduë par tout dans l'air, vient frapper le pavé de la ruë, d'où étant reflé-chie vers les parties de la tête qui sont dans l'ombre, elle les teint legerement de quelque lumiere, & la grande lumiere qui est répanduë sur le bord des toits & au bout de la ruë, éclaire presque jusqu'à la naissance des ombres qui sont sous la face, & elle diminuë les ombres par degrez, & augmente peu à peu la clarté, jusqu'à ce qu'elle soit arrivée sur le menton avec un ombre insensible de tous côtez. Par exemple, si cette lumiere étoit A E. elle voit la ligne F. E. de la lumiere qui éclaire jusques sous le nez, & la ligne C. F éclaire seulement jusques

ſous la lévre, & la ligne A. H. s'étend ſous le menton, & en ce lieu-là

le nez eſt fort éclairé, parce qu'il eſt vû de toute la lumiere A. B. C. D. E.

CHAPITRE CCLXXXVIII.

Ce qu'il faut faire pour détacher & faire ſortir les figures hors de leur champ.

Vous devez placer vôtre figure dans un champ clair ſi elle eſt obſcure, & ſi elle eſt claire, mettez-là dans un champ obſcur, & ſi elle eſt claire & obſcure, faites rencontrer la partie obſcure ſur un champ clair, & la partie claire ſur un champ obſcur.

CHAPITRE CCLXXXIX.

De la différence des lumieres selon leur diverse position.

UNE petite lumiere fait de grandes ombres, & terminées sur les corps du côté qu'ils ne sont pas éclairez ; au contraire, les grandes lumieres font sur les mêmes corps du côté qu'ils ne sont pas éclairez, des ombres petites & confuses dans leurs termes: quand une petite lumiere, mais forte, sera enfermée & comprise dans une plus grande & moins forte, comme le soleil dans l'air, la plus foible ne tiendra lieu que d'une ombre sur les corps qui en seront éclairez.

CHAPITRE CCXC.

Qu'il faut garder les proportions jusques dans les moindres parties d'un tableau.

C'EST une faute ridicule, & dans laquelle cependant plusieurs Peintres ont coûtume de tomber, de donner avec si peu de jugement les proportions aux parties de leurs tableaux, qu'un bâtiment, par exemple, ou une

ville a des parties si basses, qu'elles n'arrivent pas seulement à la hauteur du genoüil d'un homme, quoyque selon la disposition du plan elles soient plus près de l'œil de celuy qui regarde le tableau, qu'elles ne le sont de celuy qui paroît vouloir y entrer. Nous avons vû quelquefois dans des tableaux des portiques peints tous chargez de figures d'hommes, & les colomnes qui soûtenoient ces portiques étoient empoignées par un de ces hommes, qui s'appuïoit dessus comme sur un bâton: il se fait beaucoup d'autres fautes semblables qu'il faut éviter avec soin.

CHAPITRE CCXCI.

Des termes ou des extrémitez des corps, qu'on appelle profileures ou contours.

LES contours des corps sont si peu sensibles à l'œil, que pour la moindre distance qu'il y a entre l'œil & son objet, il ne sçauroit discerner le visage de son ami ou de son parent, qu'il ne reconnoît gueres qu'à leur habit & à leur contenance: de sorte que par la connoissance du Tout, il vient à celle de la partie.

CHAPITRE CCXCII.

Effet de l'éloignement des objets par rapport au dessin.

LES premieres choses qui disparoissent en s'éloignant dans les corps qui sont dans l'ombre, & même dans ceux qui sont éclairez, ce sont les contours; & après en un peu plus de distance on cesse de voir les termes qui divisent les parties des corps contigus, quand ces corps sont dans l'ombre: ensuite la grosseur des jambes par le pied, puis les moindres parties se perdent peu à peu, tellement qu'à la fin par un grand éloignement l'objet ne paroît plus que comme une masse confuse, où l'on ne distingue point de parties.

CHAPITRE CCXCIII.

Effet de l'éloignement des objets, par rapport au coloris.

LA premiere chose que l'éloignement fait disparoître dans les couleurs, c'est le lustre qui est leur plus subtile partie, & comme l'éclat dans les lumieres; la seconde chose qui disparoît, ou plûtôt qui diminuë & qui

s'affoiblit en s'éloignant davantage, est la lumiere, parce qu'elle est moindre en quantité que n'est l'ombre; la troisiéme sont les ombres principales; & enfin dans un grand éloignement il ne reste plus qu'une obscurité médiocre, mais generale & confuse.

CHAPITRE CCXCIV.

De la nature des contours des corps sur les autres corps.

QUAND les corps dont la superficie est convexe, vont terminer sur d'autres corps de même couleur, le terme ou le contour du corps convexe, paroîtra plus obscur que le corps qui luy sert de champ, & qui confine avec le corps convexe. A l'égard des superficies plates, leur terme paroîtra fort obscur sur un fond blanc, & sur un fond obscur il paroîtra plus clair qu'en aucune autre de ses parties, quoyque la lumiere qui éclaire les autres parties ait par tout la même force.

CHAPITRE CCXCV.

Des figures qui marchent contre le vent.

UN homme qui marche contre le

vent quand il eſt violent, ne garde pas la ligne qui paſſe par le centre de ſa peſanteur, avec l'équilibre parfait qui ſe fait par la diſtribution égale du poids du corps autour du pied qui le ſoûtient.

CHAPITRE CCXCVI.

De la fenêtre par où vient le jour ſur la figure.

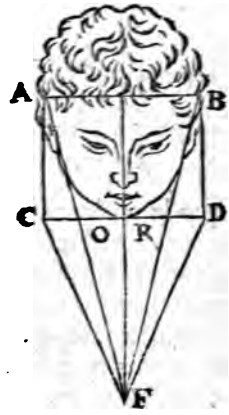
IL faut que la fenêtre d'un Peintre, au jour de laquelle il peint, ait des chaſſis de papier huilé, ſans meneaux, & ſans traverſes de bois au chaſſis; ils ne feroient qu'ôter une partie du jour, & faire des ombres qui nuiroient à l'execution de l'ouvrage.

CHAPITRE CCXCVII.

Pourquoy après avoir meſuré un viſage & l'avoir peint de la grandeur même de ſa meſure, il paroît plus grand que le naturel.

A. B. eſt la largeur de l'eſpace où eſt la tête, laquelle eſt miſe à la diſtance marquée C. F. où ſont les jouës, & il faudroit qu'elle demeurât en arriere de toute la longueur A.C. & pour lors

les temples seroient portées à la distance O. R. des lignes A.F.B.F. de sorte qu'elles seroient plus étroites que le naturel, de la difference C.O.& R.D.



d'où il s'ensuit que les deux lignes C. F. & D. F. pour être plus courtes, doivent aller rencontrer le plan, sur lequel toute la hauteur est desseignée, qui sont les lignes A. F. & B. F. où est la veritable grandeur; de sorte que comme j'ay dit, il s'y trouve de difference, les lignes C. O. & R. D.

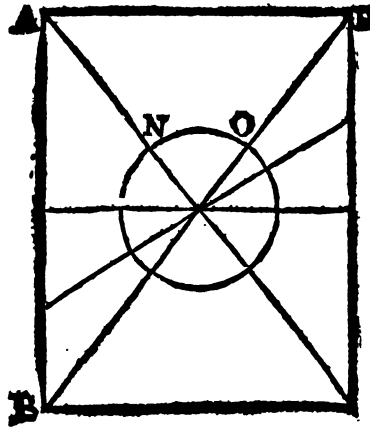
CHAPITRE CCXCVIII.

Si la superficie de tout corps opaque participe à la couleur de son objet.

Vous devez sçavoir, que si on met un objet blanc entre deux murailles, dont l'une soit blanche & l'autre noire, il se trouvera entre la partie de cet objet qui est dans l'ombre, & celle qui est éclairée une proportion pareille à celle qui est entre les murailles, & si l'objet est de couleur d'azur, il aura le même effet : c'est pourquoy si vous avez à le peindre, vous ferez ce qui suit. Pour donner les ombres à l'objet qui est de couleur d'azur, prenez du noir, semblable au noir ou à l'ombre de la muraille, que vous supposez devoir refléchir sur l'objet que vous voulez peindre: & pour agir par des principes seurs, observez ce que je vais marquer. Lorsque vous peignez une muraille, de quelque couleur que ce soit, prenez une petite cuëiller, qui soit plus ou moins grande, selon que sera l'ouvrage que vous devez peindre, & qu'elle ait les bords d'égale hauteur, afin que vous mesuriez plus justement la quantité des couleurs que vous em-

ploïerez au mêlange de vos teintes: par exemple, si vous avez donné aux premieres ombres de la muraille 3. degrez d'obscurité & un de clarté; c'est-à-dire, trois cuëillerées pleines, & que ces trois cuëillerées fussent d'un noir simple, avec une cuëillerée de blanc, vous aurez sans doute fait un mêlange d'une qualité certaine & précise: Aprés avoir donc fait une muraille blanche & une obscure, si vous avez à placer entr'elles un objet de couleur d'azur, auquel vous voulez donner la vraïe teinte d'ombre & de clair qui convient à cet azur, mettez d'un côté la couleur d'azur que vous voulez qui reste sans ombre, & placez le noir auprès, puis prenez trois cuëillerées de noir, & les mêlez avec une cuëillerée d'azur clair, & leur donnez l'ombre la plus forte: cela fait, voïez si la forme de l'objet est ronde, ou en croissant, ou quarrée, ou autrement; & si elle est ronde, tirez des lignes des extrêmitez des murailles obscures, au centre de cet objet rond, & mettez les ombres les plus fortes entre des angles égaux, au lieu où ces lignes se coupent sur la superficie de cet objet; puis éclaircissez peu à peu les ombres, en vous éloignant

du point où elles ſont fortes ; par exemple, en N. O. & diminuez autant de l'ombre que cet endroit participe à



la lumiere de la muraille ſuperieure A. D & vous mêlerez cette couleur dans la premiere ombre de A. B, avec les même proportions.

CHAPITRE CCXCIX.

Du mouvement des animaux, & de leur courſe.

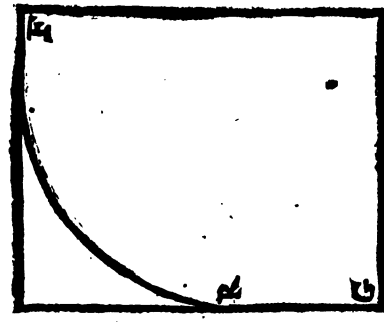
LA figure qui paroîtra courir plus vîte, ſera celle qui tombera davantage ſur le devant: Le corps qui ſe meut

soy-même, aura d'autant plus de vîtesse, que le centre de sa pesanteur sera éloigné du centre de la partie qui le soûtient : cecy regarde principalement le mouvement des oiseaux ; lesquels sans aucun battement d'aîles, ou sans être aidez du vent se remuënt d'eux-mêmes ; & cela arrive quand le centre de leur pesanteur est hors du centre de leur soûtien ; c'est-à dire, hors du milieu de l'étenduë de leurs aîles ; parce que si le milieu des deux aîles est plus en arriere que le milieu ou le centre de la pesanteur de tout l'oiseau ; alors cet oiseau portera son mouvement en haut & en bas, mais d'autant plus ou moins en haut qu'en bas, que le centre de sa pesanteur sera plus loin ou plus près du milieu des aîles ; c'est-à-dire, que le centre de la pesanteur étant éloigné du milieu des aîles, il fait que la descente de l'oiseau est fort oblique, & si ce centre est près des aîles, la descente de l'oiseau aura peu d'obliquité.

CHAPITRE CCC.

Faire qu'une figure paroisse avoir quarante brasses de haut dans un espace de vingt brasses, & qu'elle ait ses membres proportionnez, & se tienne droite.

En cecy & en toute autre rencontre, un Peintre ne se doit point mettre en peine sur quelle sorte de superficie il travaille, principalement si son ouvrage doit être vû d'une fenêtre particuliere, ou de quelqu'autre endroit determiné ; parce que l'œil ne doit



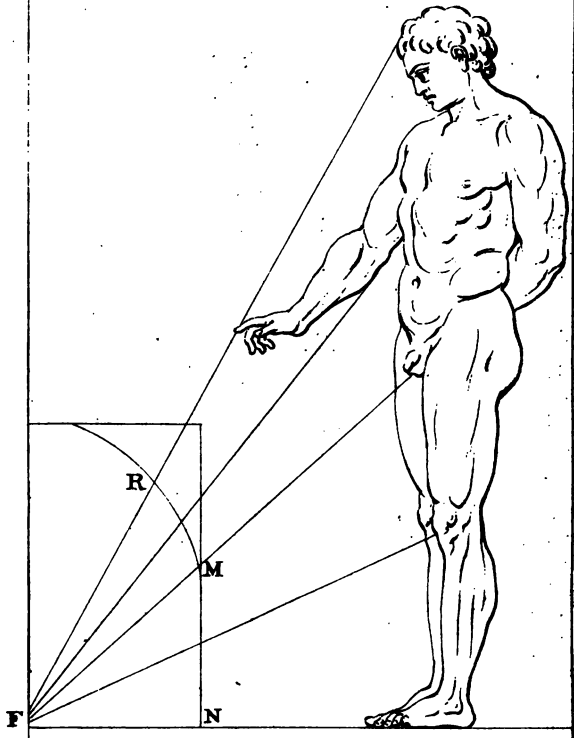
point avoir égard à l'égalité ou à la courbure de la muraille, mais seulement à ce qui doit être representé au de-là de cette muraille, en divers lieux

du païſage feint, neanmoins une ſuperficie courbe reguliere, telle que F.R.G eſt plus commode, parce qu'elle n'a point d'angles.

CHAPITRE CCCI.

Deſſeigner ſur un mur de douze braſſes une figure qui paroiſſe avoir vingt-quatre braſſes de hauteur.

SI vous voulez peindre une figure ou quelqu'autre choſe qui paroiſſe avoir 24. braſſes de hauteur, faites-le ainſi. Deſſeignez premierement la muraille M. N. avec la moitié de la figure que vous voulez faire, puis vous acheverez dans la voûte M. R. l'autre moitié de cette même figure que vous avez commencée; mais auparavant tracez en quelque endroit une muraille de la même forme qu'eſt le mur, avec la voûte où vous devez peindre vôtre figure; puis derriere cette muraille feinte, deſſeignez vôtre figure en profil de telle grandeur qu'il vous plaira, conduiſez toutes vos lignes au point F. & repreſentez-les ſur le mur veritable comme elles ſont, & comme elles ſe coupent ſur le mur feint M. N. que vous avez deſſeigné, ainſi vous trou-


R
M
F
N

verez toutes les hauteurs & les saillies de la figure, & les largeurs ou grosseurs qui se trouvent dans le mur feint M. N. que vous copierez sur le mur veritable, parce que par la retraite ou fuite du mur la figure diminuë d'elle-même. Vous donnerez à la partie de la figure qui doit entrer dans le courbe de la voûte, la même diminution que si elle étoit droite; pour le faire seurement, vous tracerez cette diminution sur quelque plan bien uni pour y mettre la figure que vous tirerez du mur N. R. avec ses veritables grosseurs, que vous racourcirez sur un mur de relief. Cette methode est tres-bonne & tres-seure.

CHAPITRE CCCII.

Avertissement touchant les lumieres & les ombres.

PRENEZ garde qu'où les ombres finissent il paroît toûjours une demi ombre; c'est-à-dire, un mêlange de lumiere & d'ombre; & que l'ombre dérivée s'unit d'autant mieux avec la lumiere, que cette ombre est plus éloignée du corps qui est dans l'ombre; mais la couleur de cette ombre ne sera

jamais ſimple. Je l'ay prouvé ailleurs par ce principe, que la ſuperficie de tout corps participe à la couleur de ſon objet, quand même ce ſeroit la ſuperficie d'un corps tranſparent, comme l'air, l'eau, & d'autres ſemblables; parce que l'air reçoit ſa lumiere du ſoleil, & que les tenebres ne ſont autre choſe que la privation de la lumiere du ſoleil : Et parce que l'air n'a de lui-même aucune couleur, non plus que l'eau, & tous les corps parfaitement tranſparens, comme il eſt répandu par tout, & qu'il environne tous les objets viſibles, il prend autant de teintes differentes, qu'il y a de couleurs entre les objets & l'œil qui les voit. Mais les vapeurs qui ſe mêlent avec l'air dans ſa baſſe region près de la terre le rendent épais, & font que les raïons du ſoleil venant à battre deſſus, luy impriment leur lumiere, qui ne pouvant paſſer librement au travers d'un air épais, eſt refléchie de tous côtez : au contraire, l'air qui eſt au deſſus de la baſſe region, paroît de couleur d'azur; parce que l'ombre du ciel qui n'eſt pas un corps lumineux, & quelques parties de lumiere que l'air, quelque ſubtil qu'il ſoit, retient,

forment

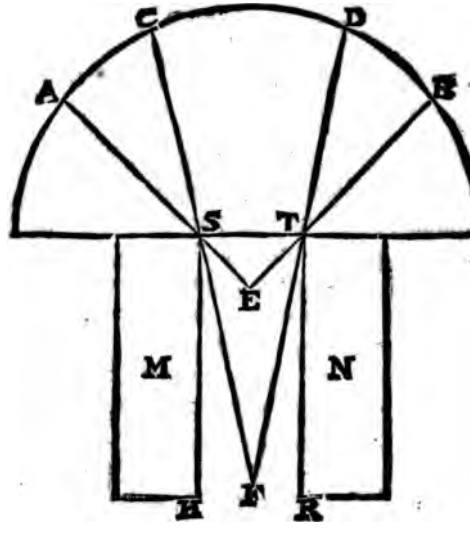
forment cette couleur, qui est la couleur naturelle de l'air ; de-là vient qu'il a plus ou moins d'obscurité, selon qu'il est plus ou moins épais & mêlé de vapeurs.

CHAPITRE CCCIII.

Comment il faut répandre sur les corps la lumiere universelle de l'air.

DANS les compositions où il entre plusieurs figures d'hommes ou d'animaux, faites que les parties du corps soient plus obscures, à proportion qu'elles sont plus basses, ou qu'elles sont plus enfoncées dans le milieu d'un groupe, quoyque d'elles-mêmes elles soient de même couleur que les autres parties plus hautes, ou moins enfoncées dans les groupes. Cela est necessaire ; parce que le ciel qui est la source de la lumiere de tous les corps, éclairant sur les lieux bas & sur les espaces resserrées entre ces figures d'animaux, la portion d'arc de son hemisphere dont il les voit, est d'une moindre étenduë que celle dont il éclaire les parties superieures & plus élevées des mêmes espaces : ce qui se prouve par la figure suivante, où A. B. C. D. re-

presente l'arc du ciel, qui donne le jour universel à tous les corps inferieurs, M. N. sont les corps qui bornent l'espace S. T. R. H. contenu



entr'eux; on voit manifestement dans cet espace que le lieu F. lequel étant éclairé de la portion C. D. est éclairé d'une plus petite portion de l'arc du ciel, que n'est le lieu E. lequel est vû de toute la portion d'arc A.B. laquelle est plus grande que l'arc D. C. si bien qu'il sera plus éclairé en E. qu'en F.

CHAPITRE CCCIV.

De la convenance du fond des tableaux avec les figures peintes dessus, & premierement des superficies plates d'une couleur uniforme.

LES fonds de toute superficie plate, dont les couleurs & les lumieres sont uniformes, ne paroissent point détachez d'avec leur superficie, étant de même couleur & aïant la même lumiere : donc tout au contraire, ils paroîtront détachez, s'ils sont differens en couleur & en lumiere.

CHAPITRE CCCV.

De la difference qu'il y a par rapport à la peinture entre une superficie & un corps solide.

LES corps reguliers sont de deux sortes ; les uns ont une superficie curviligne, ovale, ou spherique ; les autres ont plusieurs côtez ou plusieurs faces, qui sont autant de superficies plates separées par des angles ; & ces corps-cy sont reguliers ou irreguliers. Les corps spheriques, ou de forme ovale, paroîtront toûjours de relief &

détachez de leur fond, quoyque le corps soit de la couleur de son fond : la même chose arrivera aux corps qui ont plusieurs côtez ; cela vient de ce qu'ils sont naturellement disposez à produire des ombres, lesquelles occupent toûjours un de leurs côtez; ce qui ne peut arriver à une simple superficie plate.

CHAPITRE CCCVI.

En peinture la premiere chose qui commence à disparoître, est la partie du corps laquelle a moins de densité.

ENTRE les parties du corps qui s'éloignent de l'œil, celle qui est plus petite disparoît la premiere; d'où il s'ensuit que la partie la plus grande sera aussi la derniere à disparoître ; c'est pourquoy il ne faut point qu'un Peintre termine beaucoup les petits membres des choses qui sont fort éloignées, mais qu'il se comporte en ces occasions suivant les regles que j'ay données. Combien voit on de Peintres, lesquels en peignant des villes, & d'autres choses éloignées de l'œil, font des desseins d'édifices aussi finis que si ces objets étoient vûs de fort près ; ce qui

est contre l'experience ; car il n'y a point de vûë assez forte & assez pénétrante pour discerner dans un grand éloignement les termes & les dernieres extrêmitez des corps ; c'est la raison pourquoy un Peintre ne doit toucher que legerement les contours des corps fort éloignez de la vûë, sans autre chose que les termes ou finimens de leurs propres superficies, sans les faire durs ni tranchez : il doit aussi prendre garde, en voulant peindre une distance fort éloignée, de n'y pas emploïer un azur si vif, que par un effet tout contraire ; les objets paroissent peu éloignez & la distance fort petite : il faut encore observer dans la representation des bâtimens d'une ville dans un lointain, de n'y faire point paroître les angles, parce qu'il est impossible de les voir de loin.

CHAPITRE CCCVII.

D'où vient qu'une même campagne paroît quelquefois plus grande ou plus petite qu'elle n'est en effet.

LES campagnes paroissent quelquefois plus grandes ou plus petites qu'elles ne sont ; cela vient de ce que l'air

qui est entre l'œil & l'horison, est plus grossier ou plus subtil qu'il ne l'est ordinairement.

Entre les horisons également éloignez de l'œil, celuy qui sera vû au travers d'un air plus grossier, paroîtra plus éloigné, & celuy qui sera vû au travers d'un air plus pur, paroîtra plus proche. Les choses d'une grandeur inégale étant vûës dans des distances égales, paroîtront égales, si l'air qui est entre l'œil & ces grandeurs inégales, a la même disproportion d'épaisseur que ces grandeurs ont entr'elles; c'est-à-dire, si l'air le plus grossier se trouve entre la moindre grandeur; & cela se prouve par le moïen de la perspective des couleurs, laquelle fait qu'une montagne paroissant petite à la mesurer au compas, semble neanmoins plus grande qu'une colline qui est près de l'œil; de même qu'on voit qu'un doigt près de l'œil couvre une grande montagne, laquelle en est éloignée.

CHAPITRE CCCVIII.

Diverses observations sur la Perspective & sur les couleurs.

ENTRE les choses d'une égale obscu-

rité, de même grandeur, de même figure, & qui sont également éloignées de l'œil, celle-là paroîtra plus petite, qui sera vûë dans un lieu plus éclairé ou plus blanc : cela se remarque lorsqu'on regarde un arbre sec & sans feüilles, qui est éclairé du soleil du côté opposé à celuy qui regarde ; car alors les branches de l'arbre opposées au soleil, paroissent si diminuées, qu'elles sont presque invisibles. La même chose arrivera si l'on tient une pique droite entre l'œil & le soleil. Les corps paralleles plantez droit étant vûs dans un broüillard, doivent paroître plus gros par le haut que par le bas : cela vient de ce que le broüillard ou l'air épais étant penetré des raïons du soleil, paroît d'autant plus blanc, qu'il est plus bas ; les figures qu'on voit de loin paroissent mal proportionnées ; parce que la partie qui est plus éclairée envoïe à l'œil son image avec des raïons plus forts que la partie qui est obscure ; & j'ay observé une fois en voïant une femme habillée de noir, laquelle avoit sur la tête un linge blanc, que la tête luy paroissoit deux fois plus grosse que les épaules, qui étoient vêtuës de noir.

CHAPITRE CCCIX.

Des villes & des autres choses qui sont vûës dans un air épais.

LES édifices des villes que l'œil voit pendant un tems de broüillards, ou dans un air épaissi par des fumées, & d'autres vapeurs, seront toûjours d'autant moins sensibles qu'ils seront moins élevez; & au contraire, ils seront plus marquez, & on les distinguera mieux, quand on les verra à une plus grande hauteur : on le prouve ainsi. L'air est d'autant plus épais qu'il est plus bas, & d'autant plus épuré & plus subtil qu'il est plus haut : cela est demontré par la figure suivante, où nous disons que la tour A. F. est vûë par l'œil N. dans un air épais B F. lequel se divise en quatre degrez, d'autant plus épais, qu'ils sont plus près de terre. Moins il y a d'air entre l'œil & son objet, moins la couleur de cet objet participe à la couleur du même air: donc il s'ensuit que plus il y aura d'air entre l'œil & son objet, plus aussi le même objet participera à la couleur de cet air; cela se démontre ainsi. Soit l'œil N. vers lequel concourent les cinq differentes especes


A
B
N
C
D
E

especes d'air des cinq parties dela tour A.F.sçavoir, A.B.C.D.E. Je dis que si l'air étoit de même épaisseur, il y auroit la même proportion entre la couleur d'air qu'acquiert le pied de la tour, & la couleur d'air que la même tour acquiert à sa partie B: qu'il y a en longueur entre la ligne M. F. & la ligne B. S. mais par la proposition précedente, qui suppose que l'air n'est point uniforme, ni également épais par tout; mais qu'il est d'autant plus grossier qu'il est plus bas, il faut necessairement que la proportion des couleurs, dont l'air fait prendre sa teinte aux diverses élevations de la tour B.C. F. excede la proportion des lignes; parce que la ligne M. F. outre qu'elle est plus longue que la ligne S. B. elle passe encore par un air dont l'épaisseur est inégale par degrez uniformes.

CHAPITRE CCCX.

Des raïons du soleil qui passent entre differens nuages.

LES raïons du soleil passant au travers de quelque échappée de vuide qui se rencontre entre les diverses épais-

ſeurs des nuës, illuminent tous les endroits par où ils paſſent, & éclairent même les tenebres, & colorent de leur éclat tous les lieux obſcurs qui ſont derriere eux, & les obſcuritez qui reſtent ſe découvrent entre les ſeparations de ces raïons du ſoleil.

CHAPITRE CCCXI.

Des choſes que l'œil voit confuſément au deſſous de luy, mêlées parmy un broüillard & dans un air épais.

QUAND l'air ſera plus près de l'eau, ou plus près de la terre, il ſera plus groſſier; cela ſe prouve par cette propoſition que j'ay examinée ailleurs; ſçavoir qu'une choſe plus peſante s'éleve moins qu'une choſe plus legere; d'où il faut conclure par la regle des contraires, qu'une choſe plus legere s'éleve davantage qu'une choſe plus peſante.

CHAPITRE CCCXII.

Des batimens vûs au travers d'un air épais.

LA partie d'un bâtiment qui ſe trouvera dans un air plus épais & plus


N
A
B

grossier, sera moins sensible & se verra moins qu'un autre, qui ne sera point dans un air si épais ; au contraire, celle qui est dans un air pur frappera bien plus les yeux : Donc si on suppose que l'œil N. regarde la tour A. D. il en verra les parties plus confusément, à mesure qu'elles seront plus proches de la terre, & plus distinctement, à mesure qu'elles en seront plus éloignées.

CHAPITRE CCCXIII.

Des choses qui se voïent de loin.

UNE chose obscure paroîtra d'autant plus claire, qu'elle sera plus loin de l'œil ; & par la raison des contraires, il s'ensuit qu'une chose obscure paroîtra aussi d'autant plus obscure, qu'elle sera plus proche de l'œil: tellement que les parties inferieures de quelque corps que ce soit, qui est dans un air épais, paroîtront plus éloignées que le sommet du même corps; & par consequent une montagne paroîtra plus loin de l'œil par le bas que par sa cime, qui neanmoins est réellement plus éloignée.

CHAPITRE CCCXIV.

De quelle sorte paroît une ville dans un air épais.

L'ŒIL qui voit de haut en bas une ville dans un air épais, remarquera plus distinctement les sommets des bâtimens qui paroissent plus obscurs & plus terminez que les étages d'enbas, lesquels se trouvent dans un champ blancheâtre & moins épuré ; parce qu'ils sont vûs dans un air bas & grossier; ce qui arrive par les raisons que j'ai apportées dans le Chapitre précédent.

CHAPITRE CCCXV.

Des termes ou extrêmitez inferieures des corps éloignez.

LES termes ou les extrêmitez inferieures des choses qui sont éloignées, sont moins sensibles à l'œil que leurs parties superieures : cela se remarque aux montagnes dont la cime a pour champ les côtez & la base de quelque autre montagne plus éloignée. Dans les montagnes qui sont près de l'œil, on voit les parties d'enhaut plus distinctes & plus terminées que celles

d'enbas, parce que le haut n'eſt point environné de cet air épais & groſſier, qui entoure les parties baſſes des mêmes montagnes, & qui empêche qu'on ne les voïe diſtinctement ; & la même choſe arrive à l'égard des arbres & des bâtimens & de tous les autres corps qui ſont fort élevez ; de-là vient que ſouvent ſi l'on voit de loin une tour fort élevée, elle paroît plus groſſe par le haut que par le bas ; parce que l'air ſubtil qui l'environne vers le haut n'empêche point qu'on n'apperçoive les contours, & qu'on ne diſtingue toutes les parties de cette tour, qui ſont effacées en bas par l'air groſſier, comme je l'ay montré ailleurs, lorſque j'ay prouvé que l'air épais répand ſur les objets une couleur blancheâtre qui en rend les images moins vives, au lieu que l'air ſubtil en donnant aux objets ſa couleur d'azur, n'affoiblit point l'impreſſion qu'ils font ſur nos yeux. On peut encore apporter un exemple ſenſible de ce que je dis. Les creneaux des forteresſes ont leurs intervalles également eſpacez du plein au vuide, & neanmoins il paroît dans une diſtance médiocre que l'eſpace vuide eſt beaucoup plus grand que la largeur du cre-

neau ; & dans un plus grand éloignement les creneaux paroissent extrêmement diminuez: enfin l'éloignement est quelquefois si grand, que les creneaux disparoissent entierement, comme si les tours qu'on voit étoient terminez en haut par un mur plein sans creneaux.

CHAPITRE CCCXVI.

Des choses qu'on voit de loin.

LES termes ou les contours d'un objet seront d'autant moins distincts, qu'on les verra de plus loin.

CHAPITRE CCCXVII.

De l'azur dont les païsages paroissent colorez dans le lointain.

DE toutes les choses qui sont éloignées de l'œil, de quelque couleur qu'elles soient, celle qui aura plus d'obscurité naturelle ou accidentelle, paroîtra d'une couleur d'azur plus forte & plus foncée. L'obscurité naturelle vient de la couleur propre de chaque corps : l'obscurité accidentelle vient de l'ombre des autres corps.

CHAPITRE CCCXVIII.

Quelles sont les parties des corps qui commencent les premieres à disparoître dans l'éloignement.

LES parties des corps lesquelles ont moins de quantité, c'est-à-dire, qui sont plus minces & plus déliées, disparoissent les premieres dans un grand éloignement. Cela arrive, parce que dans une égale distance, les images des petits objets viennent à l'œil sous un angle plus aigu que celuy que forment les grands objets, & la connoissance ou le discernement des corps éloignez, est d'autant plus foible, que leur quantité est plus petite : il s'ensuit donc que quand la plus grande quantité est si éloignée, qu'elle vient à l'œil sous un angle tellement aigu, qu'il a de la peine à la remarquer, une quantité encore plus petite reste entierement imperceptible.

CHAPITRE CCCXIX.

Pourquoy à mesure que les objets s'éloignent de l'œil, ils deviennent moins connoissables.

L'OBJET qui sera plus loin de l'œil

qu'un autre objet, sera aussi moins connoissable ; cela vient de ce que les premieres parties qui disparoissent sont les plus menuës, & les plus grosses disparoissent ensuite, mais seulement dans une plus grande distance ; ainsi en s'éloignant de plus en plus d'un objet, l'impression que font ses parties s'affoiblit tellement, qu'on ne les distingue plus, & que l'objet tout entier disparoît. La couleur même s'efface aussi par la densité de l'air qui se rencontre entre l'œil & l'objet que l'on voit.

CHAPITRE CCCXX.

Pourquoy les visages vûs de loin paroissent obscurs.

LES choses visibles qui servent d'objet aux yeux, n'y font impression que par les images qu'elles envoïent : ces images ne sont autre chose que les raïons de lumiere ; ces raïons partent du contour & de toutes les parties de l'objet, & passent au travers de l'air ; ils aboutissent à la prunelle de l'œil, & y forment un angle en se rencontrant ; & comme il y a toûjours des vapeurs dans l'air qui nous environne,

il arrive que plusieurs raïons de lumiere sont rompus & n'arrivent pas jusqu'à l'œil : de sorte que dans une grande distance tant de raïons de lumiere se perdent, que l'image de l'objet est confuse, & l'objet paroît obscur. Ajoûtez que les organes de la vûë, qui sont les parties de l'œil, & le nerf optique, sont quelquefois mal disposées, & ne reçoivent point l'impression des raïons de lumiere que l'objet envoïe, ce qui la fait paroître obscure.

CHAPITRE CCCXXI.

Dans les objets qui s'éloignent de l'œil, quelles parties disparoissent les premieres, & quelles autres parties disparoissent les dernieres.

DES parties d'un corps qui s'éloignent de l'œil, celle qui est plus petite, plus mince, & d'une figure moins étenduë, cesse de faire impression, plûtôt que celles qui sont plus grosses : cela se remarque dans les parties minces & aux membres déliez des animaux. Par exemple, on ne voit pas si-tôt le bois & les pieds d'un cerf, que son corps qui étant plus gros, & aïant plus d'étenduë, se découvre de plus loin. Mais

en general la premiere chose qui disparoît dans un objet, ce sont les contours qui le terminent, & qui donnent à ses parties leur figure.

CHAPITRE CCCXXII.

De la perspective lineale.

LA perspective lineale consiste à marquer exactement par des traits & de lignes la figure & la grandeur des objets dans l'éloignement où ils sont ; en sorte que l'on connoisse combien la grandeur des objets diminuë en apparence, & en quoy leur figure est alterée ou changée dans les differens degrez de distance, jusqu'à ce que l'éloignement les fasse entierement disparoître. L'experience m'a appris qu'en considerant differens objets, qui sont tous égaux en grandeur, & placez dans differens degrez de distance dans un espace de vingt brasses, si ces objets sont également éloignez les uns des autres, le premier paroît une fois plus grand que le second, & le second paroît une fois plus petit que le premier, & une fois plus grand que le troisiéme, & ainsi des autres à proportion, par où l'on peut juger de la gran-

deur qu'ils paroissent avoir s'ils sont placez à des distances inégales. Mais au de-là de vingt brasses, la figure égale perdra $\frac{3}{4}$ de sa grandeur, & au de-là de quarante brasses, elle en prendra $\frac{9}{10}$ & $\frac{19}{20}$ dans l'étenduë de soixante brasses; & la diminution se fera toûjours avec la même proportion, à mesure que la distance sera plus grande. Pour appliquer maintenant ce que je viens de dire aux tableaux qu'on peint, il faut qu'un Peintre s'éloigne de son tableau deux fois autant qu'il est grand; car s'il ne s'en éloignoit qu'autant qu'il est grand, cela feroit une grande difference des premieres brasses aux secondes.

CHAPITRE CCCXXIII.

Des corps qui sont vûs dans un broüillard.

LES objets qui seront vûs enveloppez d'un broüillard, paroîtront beaucoup plus grands qu'ils ne sont en effet; cela vient de ce que la perspective du milieu, qui est entre l'œil & son objet, ne garde pas la proportion de sa couleur avec la grandeur de cet objet, parce que la qualité de ce broüil-

lard est semblable à celle d'un air épais, qui se rencontre entre l'œil & l'horison dans un tems serain ; & le corps qui est près de l'œil étant vû au travers d'un broüillard, semble être éloigné jusqu'à l'horison, vers lequel une grande tour ne paroît pas si haute que le corps d'un homme qui seroit proche de l'œil.

CHAPITRE CCCXXIV.

De la hauteur des édifices qui sont vûs dans un broüillard.

LA partie d'un édifice qui n'est pas éloigné, laquelle est plus loin de terre, paroît plus confuse à l'œil : cela vient de ce qu'il y a plus d'air nebuleux entre l'œil & le sommet de l'édifice, qu'entre l'œil & les parties basses de l'édifice ; & une tour dont les côtez sont paralleles, étant vûë de loin dans un broüillard, paroîtra d'autant plus étroite, qu'elle approchera davantage du rez de chaussée : cela arrive, parce que l'air nebuleux paroît d'autant plus blanc & plus épais, qu'il est près de terre ; & parce qu'un objet de couleur obscure paroît d'autant plus petit, qu'il est dans un champ plus blanc & plus

clair. De sorte que l'air nebuleux étant plus blanc vers la superficie de la terre qu'il ne l'est un peu plus haut, il est necessaire que cette tour, à cause de sa couleur obscure & confuse, paroisse plus étroite au pied qu'au sommet.

CHAPITRE CCCXXV.

Des villes & autres semblables édifices qu'on voit sur le soir, ou vers le matin, au travers d'un broüillard.

DANS les édifices qu'on voit de loin, vers le soir, ou le matin durant un broüillard, ou au travers d'un air épais, on ne remarque dans ces édifices que les côtez qui sont tournez vers l'horison & éclairez du soleil; & les parties de ces édifices qui ne sont point éclairées par le soleil, restent presque de la couleur du broüillard.

CHAPITRE CCCXXVI.

Pourquoi les objets plus élevez, sont plus obscurs dans l'éloignement, que les autres qui sont plus bas, quoyque le broüillard soit uniforme & également épais.

DES corps qui se trouvent situez

dans nn broüillard ou en quelqu'autre air épais, ou parmi quelque vapeur, ou dans la fumée, ou dans l'éloignement, celuy qui sera plus élevé sera plus sensible à l'œil; & entre les choses d'égale hauteur, celle qui est dans un broüillard plus obscur, paroît plus obscure, comme il arrive à l'œil H. lequel voïant A. B. C. trois tours d'égale hauteur entr'elles, il voit le sommet C. de la premiere tour depuis R. c'est-à-dire, dans un air épais qui a deux degrez de profondeur, & il voit ensuite le sommet de la seconde tour B. dans le même broüillard, mais qui n'a qu'un degré de profondeur dans ce qu'il en voit. Donc le sommet C. paroîtra plus obscur que le sommet B.

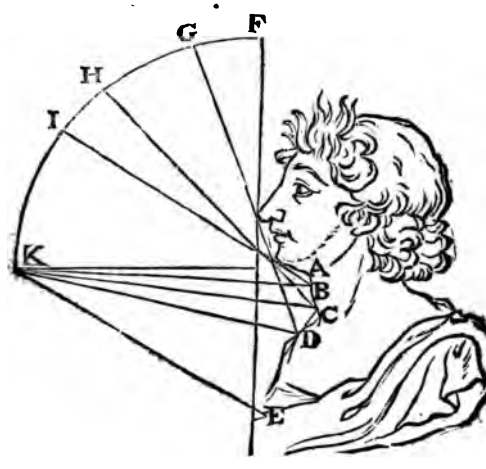
CHAPITRE CCCXXVII.

Des ombres qui se remarquent dans les corps qu'on voit de loin.

Le col dans l'homme, ou tel autre corps que l'on voudra, qui sera élevé à plomb, & aura sur soi quelque partie en saillie, paroîtra plus obscur que la face perpendiculaire de la partie qui est en saillie, & ce corps saillant sera plus éclairé lorsqu'il recevra une plus


H
C
B
A
R

grande quantité de lumiere. Par exemple, dans la figure suivante le point A. n'est éclairé d'aucun endroit du ciel F.K. le point B. est éclairé de la partie H. K. du ciel, le point C. est éclairé de la partie G. K. & le point D. est éclairé de la partie F. K toute entiere; c'est à-dire, de presque la moitié du ciel qui éclaire nôtre hemisphere.



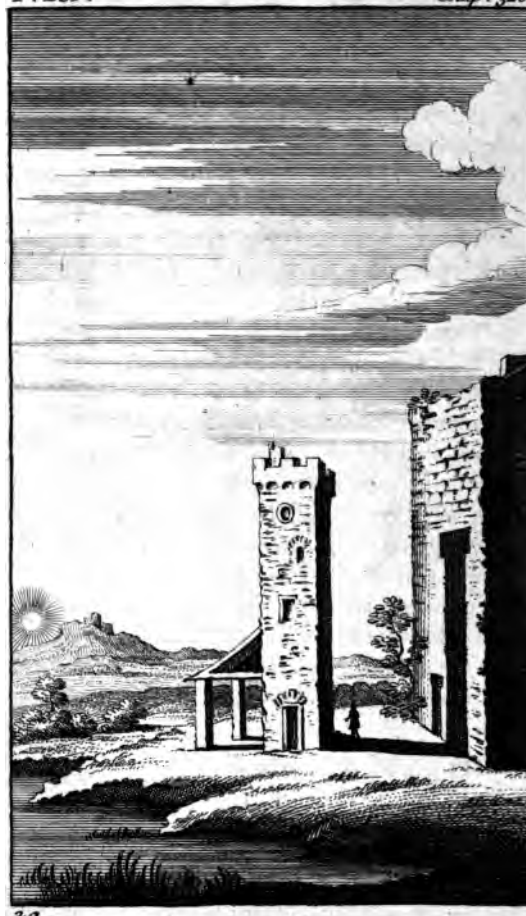
Ainsi dans cette figure l'estomac tout seul est autant éclairé que le front, le nez & le menton ensemble. Il faut aussi remarquer que les visages reçoi-

vent autant d'ombres differentes, que les distances dans lesquelles on les voit sont differentes : il n'y a que les ombres des orbites des yeux, & celles de quelques autres parties semblables, qui sont toûjours fortes; & dans une grande distance le visage prend une demi-teinte d'ombre, & paroît obscur; parce que les lumieres & les ombres qu'il a, quoyqu'elles ne soient pas les mêmes dans ses differentes parties; elles s'affoiblissent toutes dans un grand éloignement, & se confondent pour ne faire qu'une demi-teinte d'ombre; c'est aussi l'éloignement qui fait que les arbres & les autres corps paroissent plus obscurs qu'ils ne sont en effet; & cette obscurité les rend plus marquez & plus sensibles à l'œil, en leur donnant une couleur qui tire sur l'azur, sur tout dans les parties ombrées; car dans celles qui sont éclairées la varieté des couleurs se conserve davantage dans l'éloignement.

CHAPITRE CCCXXVIII.

Pourquoy sur la fin du jour les ombres des corps produites sur un mur blanc sont de couleur bleuë.

LES ombres des corps qui viennent de



de la rougeur d'un soleil qui se couche & qui est proche de l'horison, seront toûjours azurées; cela arrive ainsi, parce que la superficie de tout corps opaque tient de la couleur du corps qui l'éclaire: donc la blancheur de la muraille étant tout-à-fait privée de couleur, elle prend la teinte de son objet; c'est-à-dire, du soleil & du ciel; & parce que le soleil vers le soir est d'un coloris rougeâtre, que le ciel paroît d'azur, & que les lieux où se trouve l'ombre ne sont point vûs du soleil, puis qu'aucun corps lumineux n'a jamais vû l'ombre du corps qu'il éclaire; comme les endroits de cette muraille, où le soleil ne donne point, sont vûs du ciel; l'ombre dérivée du ciel, qui fera sa projection sur la muraille blanche, sera de couleur d'azur, & le champ de cette ombre étant éclairé du soleil, dont la couleur est rougeâtre, ce champ participera à cette couleur rouge.

CHAPITRE CCCXXIX.

En quel endroit la fumée paroît plus claire.

La fumée qui est entre le soleil & l'œil qui la regarde, doit paroître plus

CHAPITRE CCCXXXII.

Divers préceptes touchant la peinture.

LA superficie de tout corps opaque tient de la couleur du milieu transparent, qui se trouve entre l'œil & cette superficie ; & plus le milieu est dense, & plus l'espace qui est entre l'œil & la superficie de l'objet est grand, plus aussi la couleur que cette superficie emprunte du milieu est forte.

Les contours des corps opaques sont d'autant moins sensibles, que ces corps sont plus éloignez de l'œil qui les voit.

Les parties des corps opaques sont plus ombrées, ou plus éclairées, selon qu'elles sont plus près ou du corps obscur qui leur fait de l'ombre, ou du corps lumineux qui les éclaire.

La superficie de tout corps opaque participe à la couleur de son objet, mais plus ou moins, selon que l'objet en est plus proche ou plus éloigné, ou qu'il fait son impression avec plus ou moins de force.

Les choses qui se voïent entre la lumiere & l'ombre, paroissent d'un plus grand relief que celles qui sont

de tous côtez, dans l'ombre ou dans la lumiere.

Lorſque dans un grand éloignement vous peindrez les choſes diſtinctes & bien terminées, ces choſes au lieu de paroître éloignées, paroîtront être proches : c'eſt pourquoy dans vos tableaux peignez les choſes avec une telle diſcretion, qu'on puiſſe connoître leur éloignement ; & ſi l'objet que vous imitez paroît confus & peu arrêté dans ſes contours, repreſentez-le de la même maniere, & ne le faites point trop fini.

Les objets éloignez paroiſſent pour deux raiſons confus & peu arrêtez dans leurs contours ; la premiere eſt qu'ils viennent à l'œil ſous un angle ſi petit, qu'ils font une impreſſion toute ſemblable à celle que font les petits objets, tels que ſont les ongles des doigts, les corps des inſectes, dont on ne ſçauroit diſcerner la figure. La ſeconde eſt qu'entre l'œil & les objets éloignez, il y a une ſi grande quantité d'air, qu'elle fait corps ; & cette grande quantité d'air a le même effet qu'un air épais & groſſier, qui par ſa blancheur ternit les ombres, & les decolore en telle ſorte, que d'obſcures, qu'elles ſont, elles

dégenerent en une couleur bleüâtre, qui est entre le noir & le blanc.

Quoyqu'un grand éloignement empêche de discerner beaucoup de choses, neanmoins celles qui seront éclaizées du soleil feront toûjours quelque impression; mais les autres qui ne sont pas éclairées demeureront enveloppées confusément dans les ombres; parce que cet air est plus épais & plus grossier, à mesure qu'il approche de la terre; les choses donc qui seront plus basses paroîtront plus sombres & plus confuses, & celles qui sont plus élevées paroîtront plus distinctes & plus claires.

Quand le soleil colore de rouge les nuages sur l'horison, les corps qui par leur distance paroissent de couleur d'azur, participeront à cette couleur rouge; de sorte qu'il se fera un mêlange d'azur & de rouge, qui rendra toute la campagne riante & fort agréable: tous les corps opaques qui seront éclairez de cette couleur mêlée, paroîtront fort éclatans, & tireront sur le rouge, & tout l'air aura une couleur semblable à celle des fleurs de lis jaunes.

L'air qui est entre la terre & le so-

l'eil, quand il se leve ou se couche, offusquera plus les corps qu'il environne, que l'air qui est ailleurs; parce que l'air en ce tems-là, est plus blancheâtre entre la terre & le soleil, qu'il ne l'est ailleurs.

Il n'est pas necessaire de marquer de traits forts toutes les extrêmitez d'un corps auquel un autre sert de champ; il doit au contraire s'en détacher de luy-même.

Si un corps blanc & courbe se rencontre sur unautre corps blanc, il aura un contour obscur, & ce contour sera la partie la moins claire de celles qui sont éclairées; mais si ce contour est sur un champ obscur, il paroîtra plus clair qu'aucun autre endroit qui soit éclairé.

Une chose paroîtra d'autant plus éloignée & plus détachée d'une autre, qu'elle aura un champ plus different de sa couleur.

Dans l'éloignement les premiers termes des corps qui disparoissent, sont ceux qui ont leurs couleurs semblables, sur tout si ces termes sont vis-à-vis les uns des autres; par exemple, si un chêne est vis à-vis d'une autre chêne semblable. Si l'éloignement augmente on ne discernera plus les contours des

corps de couleurs moïennes, dont l'un sert de champ à l'autre ; comme pourroient être des arbres, des champs labourez, une muraille, quelques masures, des ruines de montagnes, ou des rochers ; enfin dans un éloignement extrêmement grand, on perdra de vûë les corps qui paroissent ordinairement le plus, tels que sont les corps clairs & les corps obscurs mêlez ensemble.

Entre les choses d'égale hauteur qui sont placées au dessus de l'œil, celle qui sera plus loin de l'œil paroîtra plus basse; & de plusieurs choses qui seront placées plus bas que l'œil, celle qui est plus près de l'œil paroîtra la plus basse, & celles qui sont paralleles sur les côtez iront concourir au point de vûë.

Dans les païsages qui ont des lointains, les choses qui sont aux environs des rivieres & des marêts, paroissent moins que celles qui en sont bien éloignées.

Entre les corps d'égale épaisseur, ceux qui seront plus près de l'œil, paroîtront moins denses, & ceux qui sont plus éloignez paroîtront plus épais.

L'œil qui aura une plus grande prunelle, verra l'objet plus grand, l'experience s'en fait en regardant quel-

que

que corps celeste par un trou d'aiguille fait dans un papier; car ce trou ne pouvant admettre qu'une petite portion de la lumiere de ce corps celeste; ce corps semble diminuer & perdre de sa grandeur apparente, à proportion que le trou par où il est vû, est plus petit que son tout; c'est-à-dire, que celuy de la prunelle de l'œil.

L'air épaissi par quelques broüillards rend les contours des objets qu'il environne, incertains & confus, & fait que ces objets paroissent plus grands qu'ils ne sont en effet: cela vient de ce que la perspective lineale ne diminuë point l'angle visuel qui porte à l'œil les images des choses, & la perspective des couleurs, qu'on appelle aërienne, le pousse & le renvoïe à une distance qui est en apparence plus grande que la veritable; de sorte que l'une fait retirer les objets loin de l'œil, & l'autre leur conserve leur veritable grandeur.

Quand le soleil est près de se coucher, les grosses vapeurs qui tombent en ce tems-là épaississent l'air, de sorte que tous les corps qui ne sont point éclairez du soleil, demeurent obscurs & confus; & ceux qui en sont éclai-

rez, tiennent du rouge & du jaune, qu'on voit ordinairement en ce tems là sur l'horison. De plus les choses qui sont alors éclairées du soleil, sont tres marquées, & frappent la vûë d'une maniere fort sensible, sur tout les édifices, les maisons des villes, & les châteaux de la campagne; parce que leurs ombres sont fort obscures; & il semble que cette clarté particuliere leur vienne tout d'un coup, & n'aisse de l'opposition qu'il y a entre la couleur vive & éclatante de leurs parties hautes qui sont éclairées, & la couleur sombre de leurs parties basses qui ne le sont pas; parce que tout ce qui n'est point vû du soleil est d'une même couleur.

Quand le soleil est près de se coucher, les nuages d'alentour qui se trouvent les plus près de luy, sont éclairez par dessous du côté qu'il les regarde, & les autres qui sont en deçà, deviennent obscurs, & paroissent colorez d'un rouge brun; & s'ils sont legers & transparents, ils prennent peu d'ombre.

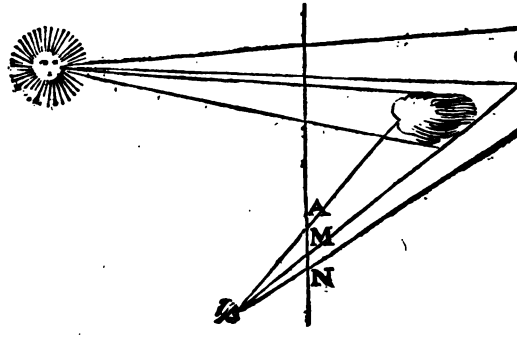
Une chose qui est éclairée par le soleil, l'est encore par la lumiere universelle de l'air, si bien qu'il se forme

deux ſortes d'ombres, dont la plus obſcure ſera celle qui aura ſa ligne centrale, directement vers le centre du ſoleil. La ligne centrale de la lumiere primitive & dérivée, étant allongée & continuée dans l'ombre, formera la ligne centrale de l'ombre primitive & dérivée.

C'eſt une choſe agréable à voir que le ſoleil quand il eſt à ſon couchant, & qu'il éclaire le haut des maiſons, des villes & des châteaux, la cime des grands arbres, & qu'il les dore de ſes raïons; tout ce qui eſt en bas au deſſous des parties éclairées demeure obſcur, & preſque ſans aucun relief; parce que ne recevant de lumiere que de l'air, il y a fort peu de difference entre l'ombre & le jour de ces parties baſſes : c'eſt pourquoy leur couleur a peu de force : entre ces corps ceux qui s'élevent davantage, & qui ſont frappez des raïons du ſoleil, participent, comme il a é é dit, à la couleur & à l'éclat de ces raïons ; tellement que vous devez prendre de la couleur même dont vous peignez le ſoleil, & la mêler dans les teintes de tous les clairs des autres corps que vous feignez en être éclairez.

Il arrive encore assez souvent qu'un nuage paroîtra obscur sans recevoir aucune ombre d'un autre nuage détaché de luy, & cela arrive selon l'aspect & la situation de l'œil; parce qu'étant près de ce nuage, il en découvre seulement la partie qui est dans l'ombre; mais d'un autre endroit plus éloigné, il verroit le côté qui est éclairé, & celuy qui est dans l'ombre.

Entre les corps d'égale hauteur, celuy qui sera plus loin de l'œil luy paroîtra le plus bas. Remarquez en la figure suivante que des deux nuages



qui y sont representez, bien que le premier qui est plus près de l'œil soit plus bas que l'autre, neanmoins il pa-

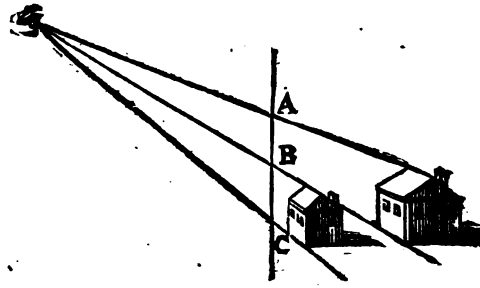
toît être plus haut ; comme on le démontre sur la ligne perpendiculaire A. N. laquelle fait la section de la pyramide du raïon visuel du premier & plus bas nuage en M. A. & du second, qui est le plus haut en N. M. au dessous de M. A. Il peut arriver aussi par un effet de la perspective aërienne, qu'un nuage obscur vous paroisse être plus haut & plus éloigné qu'un autre nuage clair & vivement éclairé vers l'horison des raïons du soleil, lorsqu'il se leve, ou qu'il se couche.

CHAPITRE CCCXXXIII.

Une chose peinte qu'on suppose à une certaine distance ne paroît jamais si éloignée qu'une chose réelle qui est à cette distance, quoyqu'elles viennent toutes deux à l'œil sous la même ouverture d'angle.

JE peints sur la muraille B. C une maison qui doit paroître à la distance de mille pas, puis à côté de mon tableau j'en découvre une réelle, qui est veritablement éloignée de mille pas ; ces maisons sont tellement disposées, que la ligne A. C. fait la section de la pyramide du raïon visuel à même

ouverture d'angle, neanmoins jamais avec les deux yeux on ne verra paroî-



tre ces deux maisons de même grandeur, ni également éloignées.

CHAPITRE CCCXXXIV.

Du champ des tableaux.

LA principale chose, & la plus necessaire pour donner du relief à la peinture, est de considerer le champ des figures, sur lequel les termes ou les extrémitez des corps, qui ont la superficie convexe, font toûjours connoître leur figure, quoyque les couleurs des corps soient les mêmes que les couleurs de leur fond; cela vient de ce que les termes ou les extrémitez convexes d'un corps, ne prennent pas

leur lumiere de la même sorte que leur fond, quoyqu'il soit éclairé par le même jour; parce que souvent le contour sera plus clair ou plus obscur que le fond sur quoy il est; mais s'il arrive que le contour ait la même couleur que le fond, & au même degré de clarté ou d'obscurité, on ne pourra discerner le contour de la figure; & cette uniformité d'especes & de degrez dans les couleurs doit être soigneusement évitée par les Peintres judicieux & intelligens; parce que l'intention d'un Peintre est de faire voir que ses figures se détachent de leur fond; & dans cette conjoncture le contraire arrive, non seulement à l'égard de la peinture, mais encore dans les figures qui sont de relief.

CHAPITRE CCCXXXV.

Du jugement qu'on doit faire des ouvrages d'un Peintre.

PREMIEREMENT vous devez considerer si les figures ont un relief conforme au lieu où elles sont, & à la lumiere qu'elles reçoivent. Les ombres ne doivent pas être les mêmes aux extrémitez, & au milieu des groupes;

car il y a bien de la difference entre des objets qui sont tout environnez d'ombres, & des objets qui n'en ont que d'un côté. Les figures qui sont dans le milieu d'un groupe sont environnées d'ombres de tous côtez ; car du côté de la lumiere, les figures qui sont entr'elles & la lumiere, leur envoïent de l'ombre ; mais les figures qui sont aux extrémitez des groupes, ne sont dans l'ombre que d'un côté ; car de l'autre elles reçoivent la lumiere. C'est au centre des figures qui composent une histoire que se trouve la plus grande obscurité, la lumiere n'y peut penetrer, le plus grand jour est ailleurs, & il répand sa clarté sur les autres parties du tableau.

Secondement, que dans l'ordonnance ou la disposition des figures, il paroisse qu'elles sont accommodées au sujet, & à la representation de l'histoire que le Peintre a traitée.

Troisiémement ; que les figures soient attentives au sujet pour lequel elles se trouvent là, & qu'elles aïent une attitude & une expression convenable à ce qu'elles font.

CHAPITRE CCCXXXVI.

Du relief des figures qui sont éloignées de l'œil.

UN corps opaque paroîtra avoir moins de relief, selon qu'il sera plus loin de l'œil; cela arrive, parce que l'air qui se rencontre entre l'œil & le corps opaque, étant plus clair que n'est l'ombre de ce corps, il corrompt cette ombre, la ternit, & en affoibjit la teinte obscure; ce qui fait perdre à ce corps son relief.

CHAPITRE CCCXXXVII.

Des contours des membres du côté du jour.

LE contour d'un membre du côté qu'il est éclairé, paroîtra d'autant plus obscur, qu'il sera vû sur un fond plus clair; & par la même raison il paroîtra d'autant plus clair, qu'il se trouvera sur un fond plus obscur; & si ce contour étoit d'une forme plate, & sur un fond clair, semblable en couleur & en clarté, il seroit insensible à l'œil.

CHAPITRE CCCXXXVIII.

Des termes ou extrémitez des corps.

LES termes des corps qui sont à une distance médiocre, ne seront jamais si sensibles que ceux des corps qui sont plus près; ils ne doivent point aussi être touchez d'une maniere si forte. Un Peintre doit donc tracer le contour des objets avec plus ou moins de force, selon qu'ils sont plus ou moins éloignez. Le terme qui separe un corps d'un autre, est comme une ligne, mais une ligne qui n'est pas differente du corps même qu'elle termine; une couleur commence où une autre couleur finit, sans qu'il y ait rien entre ces deux couleurs. Il faut donc donner aux contours & aux couleurs le degré de force ou d'affoiblissement que demande l'éloignement des objets.

CHAPITRE CCCXXXIX.

De la carnation, & des figures éloignées de l'œil.

IL faut qu'un Peintre qui represente des figures, & d'autres choses éloignées de l'œil, en esquisse seule-

lement la forme, par une legere ébauche des principales ombres, sans rien terminer; & pour cette espece de figures, il doit choisir le soir, ou un tems nebuleux, évitant sur tout, comme j'ay dit, les lumieres & les ombres terminées, parce qu'elles n'ont pas de grace, elles sont difficiles à executer, & étant vûës de loin, elles ressemble à des taches Souvenez vous aussi de ne pas faire les ombres si obscures, que par leur noirceur elles noïent & éteignent leur couleur originale, si ce n'est que les corps soient placez dans un lieu entierement remply de tenebres, ne marquez point les contours des membres ni des cheveux; ne rehaussez point les jours de blanc tout pur, si ce n'est sur les choses blanches, & que les clairs fassent connoître la veritable & parfaite teinte de la couleur de l'objet.

CHAPITRE CCCXL.

Divers préceptes de la Peinture.

DANS les grands clairs, & dans les ombres fortes la figure & les contours des objets, ne se peuvent discerner qu'avec beaucoup de peine; les parties des objets, qui sont entre les plus grands

clairs & les ombres, sont celles qui paroissent davantage & qu'on distingue le mieux.

La perspective en ce qui concerne la Peinture, se divise en trois parties principales, dont la premiere consiste en la diminution de quantité qui se fait dans la dimension des corps, selon leurs diverses distances. La seconde, est celle qui traite de l'affoiblissement des couleurs des corps. La troisiéme, apprend à marquer plus ou moins les termes & les contours des objets, selon que ces objets sont plus ou moins éloignez; de cette maniere plus ou moins forte de tracer les contours, dépend la facilité qu'on a à les discerner, & la connoissance qu'on a de la figure des corps dans les divers degrez d'éloignement où ils sont.

L'azur de l'air est d'une couleur composée de lumiere & de tenebres : Je dis de lumiere ; car c'est ainsi que j'appelle les parties étrangeres des vapeurs qui sont répanduës dans l'air, & que le soleil rend blanches & éclatantes. Par les tenebres j'entens l'air pur, qui n'est point rempli de ces parties étrangeres qui reçoivent la lumiere du soleil, l'arrêtent sans luy donner passage, &

la refléchissent de tous côtez. On peut remarquer ce que je dis dans l'air qui se trouve entre l'œil & les montagnes, lesquelles sont obscurcies par la grande quantité d'arbres qui les couvrent, ou qui sont obscures du côté qu'elles ne sont point éclairées du soleil ; car l'air paroît de couleur d'azur de ces côtez-là ; mais il n'en est pas de même du côté que ces montagnes sont éclairées, & bien moins encore dans les lieux couverts de neige. Entre les choses d'une égale obscurité, & qui sont dans une distance égale, celle qui sera sur un champ plus clair paroîtra plus obscure, & celle qui sera sur un champ plus obscur paroîtra plus claire. La chose qui sera peinte avec plus de blanc & plus de noir, aura un plus grand relief qu'aucune autre : C'est pour cela que j'avertis icy les Peintres de colorier leurs figures de couleurs vives & les plus claires qu'ils pourront ; car s'ils leur donnent des teintes obscures, elles n'auront gueres de relief, & paroîtront peu de loin : ce qui arrive, parce que les ombres de tous les corps sont obscures ; & si vous faites une drapperie d'une teinte obscure, il y aura peu de difference entre le clair

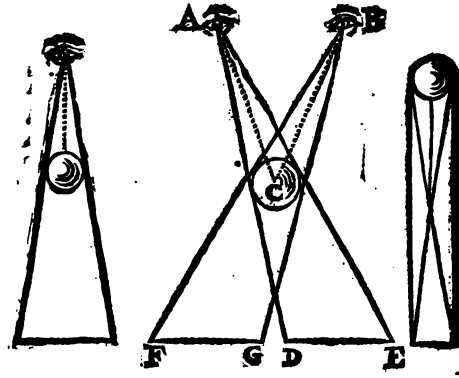
& l'obscur; c'est-à-dire, entre ce qui est éclairé, & ce qui est dans l'ombre; au lieu que dans les couleurs vives & claires la difference s'y remarquera sensiblement.

CHAPITRE CCCXLI.

Pourquoy les choses imitées parfaitement d'aprés le naturel, ne paroissent pas avoir le même relief que le naturel.

IL n'est pas possible que la peinture quoy qu'executée avec une tres-exacte perfection, & une juste précision de contours, d'ombres, de lumieres, & & de couleurs, puisse faire paroître autant de relief que le naturel, à moins qu'elle ne soit vûë avec un seul œil: cela se démontre ainsi. Soient les yeux A. B. lesquels voïent l'objet C. par le concours des lignes centrales ou raïons visuels A. C. & B. C. Je dis que les lignes ou côtez de l'angle visuel, qui comprennent les centrales, voïent encore au de-là, & derriere le même objet l'espace G. D. & l'œil A. voit tout l'espace F.D. & l'œil B. voit tout l'espace G.E donc les deux yeux voïent derriere l'objet C. tout l'espace F. E. de sorte que par ce moïen cet objet C.

eſt comme s'il étoit tranſparent, ſelon la définition de la tranſparence, derrierre laquelle rien n'eſt caché : ce qui ne peut pas arriver à celuy qui verra ce même objet avec un ſeul œil, l'ob-



jet étant d'une plus grande étenduë que l'œil. De tout cecy nous pouvons conclure, & reſoudre nôtre queſtion; ſçavoir qu'une choſe peinte couvre tout l'eſpace qui eſt derriere elle, & qu'il n'y a nul moïen de découvrir aucune partie du champ que la ſurface comprise dans ſon contour cache derriere elle.

CHAPITRE CCCXLII.

De la maniere de faire paroître les choses comme en saillie, & détachées de leur champ, c'est-à-dire, du lieu où elles sont peintes.

Les choses peintes sur un fond clair & plein de lumiere, auront un plus grand relief, que si elles étoient peintes sur un champ obscur : c'est pourquoy, si vous voulez que vôtre figure ait beaucoup de force & de rondeur, faites en sorte que la partie la plus éloignée du jour en reçoive quelque reflet ; parce que si elle étoit obscure en cette partie, & qu'elle vînt à se rencontrer encore dans un champ obscur, les termes de ses contours seroient confus ; de sorte que sans l'aide de quelque reflets tout l'ouvrage demeure sans grace : car de loin on ne discerne que les parties qui sont éclairées, & les parties obscures semblent être du champ même ; & ainsi les choses paroissent coupées & mutilées de tout ce qui se perd dans l'obscurité, & elles n'ont pas tant de relief.

CHAPITRE CCCXLIII.

Quel jour donne plus de grace aux figures.

LES figures auront plus de grace étant mises dans la lumiere universelle de la campagne, que dans une lumiere particuliere ; parce que cette grande lumiere étant forte & étenduë, elle environne & embrasse le relief des corps, & les ouvrages qui ont été faits en ces lumieres, paroissent de loin & avec grace ; au lieu que ceux que l'on peint à des jours de chambre, où la lumiere est petite & reserrée, prennent des ombres tres-fortes ; & les ouvrages faits avec des ombres de cette espece ne paroissent jamais de loin, que comme une simple teinte, & une peinture platte.

CHAPITRE CCCXLIV.

Que dans les païsages il faut avoir égard aux differens climats, & aux qualitez des lieux que l'on represente.

VOUS prendrez garde de ne pas representer dans les lieux maritimes & dans ceux qui sont vers les parties meridionales, les arbres ou les prairies

pendant l'hyver ; comme dans les païs fort éloignez de la mer, & dans les païs septentrionaux ; si ce n'étoit de ces sortes d'arbres qui conservent leur verdure toute l'année, & qui jettent continuellement de nouvelles feüilles.

CHAPITRE CCCXLV.

Ce qu'il faut observer dans la representation des quatre saisons de l'année, selon qu'elles sont plus ou moins avancées.

DANS un Automne vous ferez les choses conformément à la qualité du tems ; c'est-à-dire, qu'au commencement de cette saison les feüilles des arbres qui sont aux plus vieilles branches commencent à devenir pâles, plus ou moins, selon la sterilité ou la fertilité du lieu ; & ne faites pas comme plusieurs Peintres, qui donnent toûjours une même teinte, & la même qualité de verd à toutes sortes d'arbres, lorsqu'ils sont à la même distance. Ce que je dis doit aussi s'entendre du coloris des prairies, des rochers, des troncs d'arbres, & de toutes sortes de plantes, où il faut toûjours apporter de la varieté ; car la

nature diversifie ses ouvrages à l'infini.

CHAPITRE CCCXLVI.

De la maniere de peindre ce qui arrive lorsqu'il y a du vent.

DANS la representation du vent, outre que les arbres auront leurs branches courbées & pliées par l'agitation de l'air, & leurs feüilles recoquillées vers le côté où souffle le vent; il faut encore que l'on voïe la poussiere s'élever en tourbillons, & se mêler confusément dans l'air.

CHAPITRE CCCXLVII.

Du commencement d'une pluïe.

LORSQUE la pluïe tombe, elle obscurcit l'air, le ternit; & lui donne une couleur triste & plombée, prenant d'un côté la lumiere du soleil, & l'ombre de l'autre, ainsi qu'on remarque sur les nuages. La terre devient sombre étant offusquée par la pluïe qui luy dérobe la lumiere du soleil; les objets qu'on voit à travers la pluïe, paroissent confus & tout informes; mais les choses qui seront plus près de l'œil seront plus aisées à discerner, & on

reconnoîtra mieux celles qui se trouveront vers le côté où la pluïe fait ombre, que de celuy auquel elle est éclairée ; cela vient de ce que les choses qu'on voit dans l'ombre de la pluïe, ne perdent là que leurs principales lumieres, au lieu que celles que l'on voit vers le côté où la pluïe est éclairée, perdent la lumiere & l'ombre ; parce que toutes leurs parties éclairées se confondent dans la clarté de l'air, & les parties qui sont dans l'ombre sont éclairées par la même lumiere de l'air éclairé.

CHAPITRE CCCXLVIII.

De l'ombre des ponts sur la surface de l'eau qui est au dessous.

L'OMBRE des ponts ne peut jamais être vûë sur l'eau qui passe dessous, que premierement cette eau n'ait perdu sa transparence, qui la rend semblable à un miroir, & qu'elle ne soit devenuë trouble & boüeuse ; la raison est, que l'eau claire étant lustrée & polie en sa surface, l'image du pont s'y forme & s'y réfléchit en tous les endroits qui sont placez à angles égaux, entre l'œil & le corps du pont, & l'air se voit

même sous le pont aux lieux où est le vuide des arches: ce qui n'arrivera pas, lorsque l'eau sera trouble, parce que la transparence & le lustre d'où vient l'effet du miroir, ne s'y trouve plus; mais elle recevra l'ombre, de même que fait le plan d'une ruë poudreuse.

CHAPITRE CCCXLIX.

Usage de la Perspective dans la Peinture.

LA perspective est la regle de la peinture; la grandeur d'une figure peinte, doit faire connoître la distance d'où elle est vûë, & si la figure vous paroît de la grandeur du naturel, vous jugerez qu'elle est proche de l'œil.

CHAPITRE CCCL.

De l'équilibre des figures.

LE nombril se trouve toûjours dans la ligne centrale de l'estomac, qui est depuis le nombril en montant en haut; c'est pourquoy dans l'équilibre du corps de l'homme on aura autant d'égard au poids étranger ou accidentel, qu'à son poids naturel: cela se voit manifestement, lorsque la figure étend

le bras ; car le poing qui est à l'extrémité du bras sert à contrebalancer le poids qui est de l'autre côté, si bien qu'il faut par necessité que la figure en renvoïe autant de l'autre côté du nombril, qu'en emporte le poids extraordinaire du bras étendu avec le poing, & il est souvent besoin que pour cet effet le talon se hausse & demeure en l'air.

CHAPITRE CCCLI.

Pratique pour ébaucher une statuë.

Si vous voulez faire une figure de marbre, dressez en premierement un modele de terre, aprés qu'il sera achevé & sec, il le faudra mettre dans une caisse assez grande pour contenir (aprés que le modele de terre en sera ôté) le bloc de marbre sur lequel vous voulez tailler une figure semblable à celle qui est de terre ; puis aïant posé dans cette caisse vôtre modele, aïez des baguettes, lesquelles puissent entrer justement & précisément par des trous que vous ferez à la caisse ; poussez dans chaque trou quelqu'une de ces baguettes, qui doivent être blanches ; en sorte qu'elle aille toucher & rencontrer la figure en


A
B
C

divers endroits; le reste de ces baguettes qui demeurera hors de la caisse, vous le marquerez de noir avec une marque particuliere à chaque baguette & à son trou, afin que vous les puissiez reconnoître & remettre à la même place quand vous le voudrez; puis vous tirerez hors de la caisse vôtre modele de terre, pour y mettre dans sa place le bloc de marbre, que vous dégrossirez & ébaucherez, jusqu'à ce que toutes vos baguettes entrent & soient cachées jusqu'à leur marque en chaque trou, & pour pouvoir mettre plus commodément vôtre dessein en execution, faites en sorte que le coffre de la caisse se puisse lever en haut (le fond de la caisse demeurant toûjours en bas sous le bloc de marbre;) car ainsi avec vos outils de fer, vous en pourrez tailler ce qu'il faudra avec une grande facilité.

CHAPITRE CCCLII.

Comment on peut faire une peinture qui sera presque éternelle, & paroîtra toûjours fraîche.

AYANT tracé sur une feüille de papier fin bien tenduë sur un chassis,

le dessein que vous voulez peindre, vous y mettrez premierement une bonne & grosse couche faite de carreau pillé & de poix, puis une autre couche de blanc & de macicot, sur laquelle vous mettrez les couleurs convenables à vôtre dessein, vous le vernirez ensuite avec de vieille huille cuitte, qui soit claire & fort épaisse; puis vous colerez dessus avec le même vernis un carreau de verre bien net & bien plat. Mais il vaut encore mieux prendre un carreau de terre bien vitrifié, & mettre dessus une couche de blanc & de macicot, & puis peindre & appliquer le vernis, & le couvrir d'un beau cristal; mais auparavant il faudra bien faire sécher vôtre peinture dans une étuve, & ensuite la vernir avec de l'huile de noix & de l'ambre, ou bien seulement de l'huile de noix bien épurée & épaissie au soleil.

L'invention qu'on a trouvée depuis quelque-tems de peindre en émail avec tant de perfection, est tres-convenable au titre de ce Chapitre, & bien plus excellente que la methode qui nous est décrite icy par l'Auteur.

CHAPITRE

CHAPITRE CCCLIII.

Maniere d'appliquer les couleurs sur la toile.

TENDEZ vôtre toile sur un chassis, & luy donnez une legere couche de colle de gans, laquelle étant séche, dessseignez vôtre tableau, & couchez la teinte des carnations avec des brosses, & en même tems pendant qu'elle est toute fraîche, vous y marquerez à vôtre maniere les ombres qui doivent être fort douces. La carnation se fera de blanc, de lacque, & de macicot; la teinte de l'ombre sera composée de noir & de terre d'ombre, ou d'un peu de lacque, si vous voulez, avec de la pierre noire. Après avoir legerement ébauché vôtre tableau, laissez-le sécher, puis vous le retoucherez à sec, avec de la lacque détrempée dans de l'eau de gomme, & qui ait été gardée long-tems en cette eau de gomme; parce qu'elle est alors d'un meilleur usage, & elle ne porte point de lustre lorsqu'elle est mise en œuvre. Pour faire encore vos ombres plus noires, prenez de la lacque dont je viens de parler, détrempée avec de l'encre gom-

mée ; & de cette teinte vous pourrez ombrer plusieurs couleurs, parce qu'elle est transparente, & elle sera fort bonne pour donner les ombres à l'azur, à la lacque, au vermillon, & à quelques autres semblables couleurs.

CHAPITRE CCCLIV.

Usage de la perspective dans la peinture.

QUAND un broüillard ou quelqu'autre qualité de l'air vous empêchera de remarquer de la varieté dans le clair des jours, ou dans le noir des ombres, qui environnent les choses que vous imitez ; alors n'aïez plus d'égard en peignant à la Perspective des couleurs ; mais servez-vous seulement de la perspective lineale pour les diminuer, à proportion de leur distance, ou bien de la perspective aërienne, qui affoiblit & diminuë la connoissance des objets, en les representant moins terminez & moins finis : car cette sorte de Perspective fait paroître une même chose, plus ou moins éloignée, selon qu'elle represente sa figure plus ou moins terminée. L'œil n'arrivera jamais par le moïen de la Perspective

lineale, à la connoissance de l'intervale qui est entre deux objets, diversement éloignez, s'il n'est aidé du raisonnement qu'on tire de la Perspective aërienne, qui consiste dans l'affoiblissement des couleurs.

CHAPITRE CCCLV.

De l'effet de la distance des objets.

DANS un objet la partie qui se trouvera plus proche du corps lumineux, d'où il prend son jour, en sera plus fortement éclairée ; l'image des choses dans l'éloignement, perd autant de degrez de force, qu'il y a de degrez d'éloignement ; c'est-à-dire, qu'à proportion que la chose sera vûë de plus loin, elle sera d'autant moins sensible à l'œil & moins connoissable au travers de l'air.

CHAPITRE CCCLVI.

De l'affoiblissement des couleurs, & de la diminution apparente des corps.

IL faut observer que la teinte des couleurs s'affoiblisse & se décolore, à mesure que les corps que l'on peint diminuënt par l'éloignement.

CHAPITRE CCCLVII.

Des corps transparents qui sont entre l'œil & son objet.

PLUS un corps transparent situé entre l'œil & son objet, est grand, & plus il occupe d'espace, plus aussi la couleur de l'objet sera changée & transformée en une couleur semblable à celle du corps transparent. Quand l'objet vient se rencontrer entre l'œil & la lumiere, vis-à-vis de la ligne centrale qui s'étend entre le centre de la lumiere & de l'œil, alors cet objet se trouve entierement privé de lumiere.

CHAPITRE CCCLVIII.

Des drapperies qui couvrent les figures, & de la maniere de jetter les plis.

LES drapperies, dont les figures sont habillées, doivent être tellement accommodées dans leurs plis, autour des membres qu'elles couvrent, qu'on ne voie point de plis avec des ombres fort obscures dans les parties de ces drapperies, qui sont éclairées du plus grand jour, & que dans les lieux qui

ſont couverts d'ombre, il ne s'y rencontrent point auſſi de plis qui prennent une lumiere trop vive, & que les contours & la maniere des plis ſuive & repreſente en quelques endroits la forme du membre qu'ils couvrent : prenez bien garde auſſi de ne point faire de ces faux contours trop rompus, qui détruiſent la forme du membre, en pénétrant dans le vif par des ombres trop cochées & plus profondes que ne peut être la ſuperficie du corps qu'elles couvrent; mais qu'en effet la drapperie ſoit accommodée & jettée de telle ſorte, qu'elle ne paroiſſe pas un habillement ſans corps ; c'eſt-à-dire, un amas d'étoffes, ou des habits dépoüillez & ſans ſoûtien : comme on le voit faire à pluſieurs Peintres, qui ſe plaiſent tant à entaſſer une grande quantité de plis, qui embaraſſent leurs figures, ſans penſer à l'uſage pour lequel ces étoffes ont été faites, qui eſt d'habiller & de couvrir avec grace les parties du corps ſur leſquelles elles ſont, & non pas de l'en charger & de l'en accabler, comme ſi ce corps n'étoit qu'un ventre, ou que tous ſes membres fuſſent autant de veſſies enflées ſur les parties qui ont du relief.

Je ne veux pas dire neanmoins que l'on doive negliger de faire quelques beaux plis sur les drapperies ; mais il faut qu'ils soient placez & accommodez judicieusement aux endroits de la figure, où les membres, par la position ou par l'action qu'ils font entr'eux, ou par l'attitude de tout le corps, ramassent cette drapperie ; & sur tout qu'on prenne garde dans les histoires & dans les compositions de plusieurs figures, d'y apporter de la varieté aux drapperies ; comme si l'on fait en quelques uns de gros plis, à la maniere des draps de laine fort épais, qu'on en fasse aussi en quelques autres de plus serrez & de plus menus ; comme sont ceux d'une étoffe fine de soïe, avec des contours, les uns plus droits & plus tranchez, les autres plus doux & plus tendres.

CHAPITRE CCCLIX.

De la nature, & de la varieté des plis des drapperies.

BEAUCOUP de Peintres se plaisent à faire leurs drapperies fort cochées, avec des angles aigus, & d'une maniere cruë & tranchée ; d'autres suivent une

maniere plus douce, & leur donnent des angles presque insensibles ; quelques-uns les font sans aucuns angles, se contentant de donner aux plis quelque peu de profondeur.

CHAPITRE CCCLX.

Comment on doit ajuster les plis des drapperies.

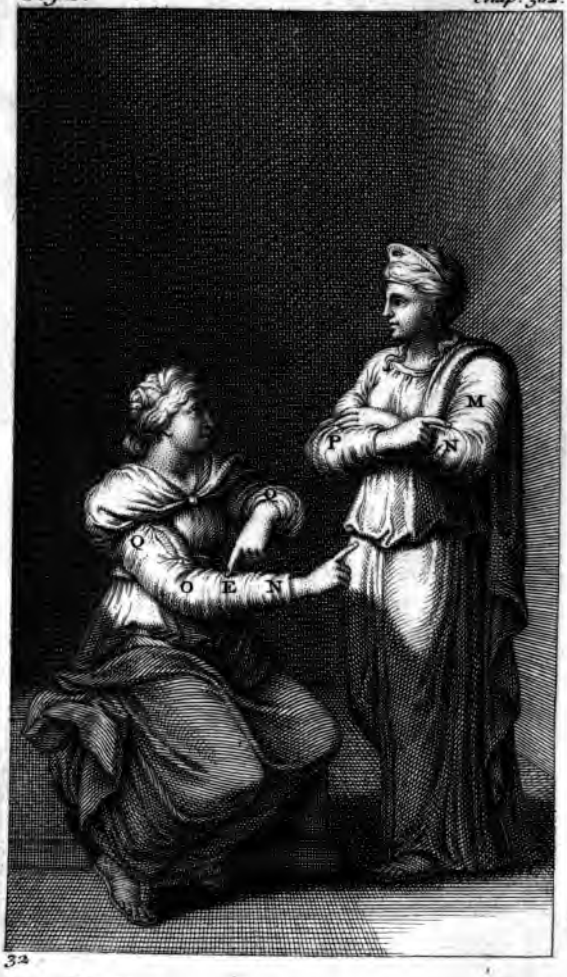
LA partie d'une drapperie qui se trouvera plus éloignée du lieu où elle est contrainte de faire des plis, reviendra toûjours à son état naturel. Toute chose desire naturellement de se conserver en son être; par consequent une étoffe qui est d'une égale force & d'une égale épaisseur au devant, & au revers tâche de demeurer plate ; c'est pourquoy lorsqu'elle est contrainte par quelque pli de quitter sa forme platte, on remarque dans le lieu de sa plus grande contrainte, qu'elle s'efforce continuellement de revenir en son état naturel ; de sorte que dans la partie la plus éloignée de cette contrainte elle se trouve plus approchante de son premier état ; c'est-à-dire, plus étenduë & plus dépliée. Soit, par exemple, A B. C. le pli de la drapperie, & A B.

l'endroit de sa plus grande contrainte & le plus plié : Je vous ai dit que la partie de l'étoffe qui étoit plus loin du lieu où elle est contrainte de se plier, tiendroit davantage de sa premiere forme, & reviendroit plus à son état naturel ; de sorte que C. se trouvant plus loin du pli, il sera plus large & plus étendu qu'aucune autre partie.

CHAPITRE CCCLXI.

Comment on doit ajuster les plis des draperies.

UNE drapperie ne doit point être remplie d'une grande quantité de plis embarrassez : au contraire, il en faut faire seulement aux lieux où elle est contrainte & retenuë avec les mains, ou avec les bras, laissant tomber le reste simplement & naturellement : il faut aussi les voir & les desseigner sur le naturel ; c'est-à-dire, si vous voulez representer une drapperie de laine, desseignez ses plis sur une étoffe semblable ; de même si vous voulez qu'elle paroisse de soïe ou de quelque étoffe fine, ou bien d'un gros drap de bure pour des villageois, diversifiez-les chacune par la forme de ses plis, & ne les


M
P
N
Q
Q
O
E
N

desseignez jamais; comme font plusieurs, sur des modeles couverts de papier moüillé, ou de peaux legeres, parce que vous pourriez y être fort trompé.

CHAPITRE CCCLXII.

Des plis des drapperies des membres qui sont vûs en racourci.

Aux endroits où la figure se racourcit, faites-y paroître un plus grand nombre de plis qu'aux endroits où elle n'est point racourcie, ou bien faites qu'ils soient entourez de beaucoup de plis. Par exemple, soit E. le lieu de la position de l'œil. La figure M. N. envoïe le centre de chaque cercle des plis successivement plus loin de la ligne de leur contour, à proportion qu'ils s'éloignent de l'œil; la figure N. O. montre les contours des cercles presque tous droits, parce qu'elle se rencontre directement vis-à-vis de l'œil; & P. Q. les fait paroître tout au contraire de la premiere figure N. M.

CHAPITRE CCCXLIII.

De quelle sorte l'œil voit les plis des drapperies qui sont autour des membres du corps de l'homme.

LES ombres qui se rencontrent entre les plis des drapperies qui sont autour des membres du corps de l'homme, seront d'autant plus obscures, qu'elles seront plus directement vis-à-vis de l'œil, avec les creux, au fond desquelles les ombres sont produites : ce que j'entends seulement quand l'œil est placé entre la partie éclairée de la figure, & celle qui est dans l'ombre.

CHAPITRE CCCLXIV.

Des plis des drapperies.

LES plis des habillemens en quelque action de la figure qu'ils se rencontrent, doivent toûjours montrer par la forme de leurs contours l'attitude de la figure, en sorte qu'ils ne laissent aucun doute sur la veritable position du corps, à celuy qui la considere, & qu'il n'y ait point de pli qui par son ombre fasse rompre aucun des membres ; c'est-à-dire, qui paroisse


F
B
C

plus coché dans sa profondeur, que n'est le vif ou la surface du membre qu'il couvre ; & si vous representez des figures habillées de plusieurs étoffes l'une sur l'autre, qu'il ne semble point que la derniere renferme en soy le simple squelette des figures ; mais qu'elles paroissent encore bien garnies de chair, avec une épaisseur convenable à la quantité de ces drapperies. Les plis des drapperies qui environnent les membres, doivent diminuer de leur grosseur, vers l'extrémité de la partie qu'ils environnent. La longueur des plis qui sont plus serrez autour des membres, doit faire plusieurs replis sur le côté où le membre diminuë par son racourcissement, & s'étendre de l'autre côté opposé.

CHAPITRE CCCLXV.

De l'horison qui paroît dans l'eau.

PAR la sixiéme proposition de nôtre Traité de Perspective, on verra paroître l'horison, comme dans un miroir, vers le côté de l'eau qui se trouvera opposé à l'horison & à l'œil ; comme il paroît en la figure suivante, où l'horison F. est vû du côté B. C. tandis que le même

côté est encore vû de l'œil ; de maniere qu'un Peintre aïant à representer quelque étenduë d'eau, il doit se souvenir que la couleur de cette eau ne sçauroit avoir une autre teinte, soit claire, soit obscure, que celle du lieu circonvoisin dans lequel elle est, & que cette couleur doit être encore mêlée des couleurs des autres choses qui sont derriere luy.

FIN.

TABLE DES MATIERES.

A.

B.

C.

D.

E.

E.

L.

M.

R.

Fin de la Table des Matieres.